

ETUDES ET DOCUMENTS BALKANIQUES ET MEDITERRANEENS 19

Le volume ne se vend pas; il est offert gracieusement
aux institutions de recherche et d'enseignement.

ETUDES ET DOCUMENTS BALKANIQUES
ET MEDITERRANEÉNS
19

sous la rédaction de
PAUL H. STAHL

ATHENES, 1996

LA LETTRE DE L'EVEQUE

"En 1944, lors de l'avancée des armées russes qui occupent la Bessarabie, l'armée rouge fait des milliers de prisonniers. On les concentre dans la ville de Bălţi, au nombre approximatif de 50 milliers; 80 % étaient Roumains, à peu près 5.000 Allemands, 2.000 Hongrois, le reste Tchèques et Polonais. On les installe sur les bords de la rivière de Ràut parmi des marécages, dans un camp entouré de barrières hautes et de fil de fer barbelé. Leur torture était inimaginable, en premier lieu la faim, accompagnée par le manque d'hygiène, les maladies, le froid, l' humidité qui produisaient de nombreux décès. Quelques-uns réussissent à s'évader, la plupart sont mitraillés..... Des informations sur les crimes déroulés dans ce camp de concentration paraissent dans le journal "Curierul de nord" dans la ville de Bălţi située au nord de la Bessarabie. Les rédacteurs sont en permanence menacés par ceux qui détestent toute manifestation de caractère roumain, mais les récits des évadés ont permis de reconstituer les crimes du KGB commis dans ce camp.

Les 50 mille prisonniers sont fusillés, une balle dans la nuque, par les militaires appartenant au KGB, jetés dans les fossés marécageux qu'ils ont été d'abord obligés de creuser (typique pour les assassins du KGB, procédé connu aussi à Katyn).

Une fois les crimes connus, on fait des sondages dans les marécages en 1991-1992; les résultats sont terrifiants; ni les bêches, ni les pelles ne pouvaient percer à cause du trop grand nombre d'ossements.

Le coeur blessé, les fidèles chrétiens et les lecteurs du Curierul de Nord érigent une pyramide d'ossements et de crânes installés sur la place voisine, plus sèche, en les recouvrant de terre, formant une petite colline, colline à marches; tout en haut on installe une croix sculptée, payée par l'argent des croyants du département. Le 7 mai 1992 elle est consacrée par l'évêque de Bălţi, accompagné par des prêtres, des moines, et assisté par des milliers de fidèles et par les autorités locales. On décide qu'à l'endroit même on érigera une église appelée "L'église des ossements" afin que les prêtres et les croyants puissent prier pour les 50 mille martires innocents tués par traîtrise .....Par la suite, l'évêque Petre de Bălţi est attaqué avec des armes et des gourdins au siège même de l'évêché par des moines et des prêtres sous l'obédience du patriarche de Moscou....." (Curierul Românesc, VIII-e année, n° 9, Bucarest).

*

Une fois connus, ces faits ont fait sensation dans le monde entier? Y a-t-il eu de partout des protestations?

Un silence gêné accompagne les massacres de l'Union Soviétique, ses crimes dépassent de loin ceux des national-socialistes. On se tait comme on s'est tu lorsque les Russes tuaient les officiers polonais à Katyn; l'hypocrisie devenue juge a permis au procureur soviétique d'accuser au procès de Nüremberg les national-socialistes d'avoir perpétré les massacres de Katyn. Qui s'est tu? Trouvez seuls la réponse.

La morale existe-t-elle? Oui certainement, mais dans les livres et prêches du dimanche, pas dans ce qui se passe dans le monde. Combien de crimes se sont produits depuis la fin de la guerre? Innombrables, l'un après l'autre. Qui a été puni? La réponse

est simple, les Romains de l'antiquité le connaissaient déjà; "vae victis". Il n'y a dans les faits que des rapports de force et pas de morale. Criminels de partout, tuez, si vous êtes certains de n'être pas pris, de ne pas perdre la guerre, ou d'être un milliard comme les Chinois. Depuis que les 13-14 millions de crimes des national-socialistes ont été punis et les 35-45 millions de crimes de Lénine, de Troztki et de Staline sont passés sous silence la morale s'est cachée. Pourquoi les démocrates laissent-ils à l'extrême droite le rôle de condamner les crimes communistes? Pourquoi les gens honnêtes font-ils une différence entre les souffrances des uns et celles des autres?

Revenons à la Bessarabie (aujourd'hui République de Moldavie); elle est indépendante; indépendante? Les Russes,petite minorité locale, ont été armés par la Russie pour ne pas permettre aux anciens et majoritaires maîtres des lieux de manifester leur indépendance. L'armée soviétique, la 14-e, est toujours là. La lutte se déroule avec véhémence sur le plan religieux; les prêtres sont les uns avec Moscou, les autres avec Bucarest. La langue roumaine des habitants est déclarée "moldave", différente du roumain, stupidité impertinente. Le roumain, déclaré un moment langue officielle de l'Etat, a maintenant à côté d'elle une deuxième langue officielle, le russe,

On se souvient toujours, et avec raison, de l'intolérable racisme des national-socialistes; mais celui des Slaves de l'Est, bien plus ancien, qui a conduit à tellement de pogromes? Une opération consciente, voulue, de déportations, massacres, pressions de toute sorte, nettoyages ethniques systématiques a touché à tour de rôle les populations du seul empire qui subsiste encore au monde. Et ceci surtout dans les régions qu'ils avaient conquises par le pacte avec Hitler; la moitié de la Pologne, les pays baltes, la Bessarabie et la Bucovine roumaines. Les démocraties n'ont même pas osé suggérer aux Russes de se retirer de ces régions; le Japon lutte avec insistance depuis un demi-siècle pour les faire partir des îles Kuriles.

Et vous, chefs des puissances, grandes puissances, qui partagez le monde et décidez "ça c'est à toi, ça à moi!" Petits peuples, taisez-vous; si on vous tue ne protestez pas; dans les prisons de Pol Pot, là où on torturait les gens on voyait écrit "il est interdit de pleurer".

Cryptoskepsis: "Pol Pot était-il national-socialiste, n'est-ce pas? il appartenait à l'extrême droite"?

Socrate: Il était, enfin, je ne peux pas vous le dire; les héritiers des rouges et les maîtres riches et bien armés du monde ne me le pardonneraient pas! Pourquoi poses-tu de pareilles questions? Taisons-nous!

Paul Henri Stahl

S O M M A I R E

* * *

LES VIVANTS ET LES MORTS

Tombes et cimetières, à Oniceşti (Transylvanie)

Constantin Bàrbulescu

La comune de Râşca (1) est située du côté nord des Monts Apuseni, dans la chaîne des montagnes de Gilàu (appelés "coline" - collines - par les habitants), à 54 km de la ville de Cluj-Napoca. La zone se situe à une altitude moyenne d'environ 1000 m (2). Au point de vue administratif la commune comprend quatre villages: Râşca, Dealu Mare, Màrceşti et Làpuşteşti. Ces appellations, officielles, ne correspondent que partiellement à celles des habitants qui distinguent sept villages: Oniceşti, Cristeşti, Râşca de Sus, Pleşu, Màrceşti, Dealu Mare et Làpuşteşti (3). La grande étendue du territoire (4) nous a déterminé à restreindre la recherche à une seule communauté, celle de Oniceşti (5).

Comme partout dans la région des Monts Apuseni, les "râşcani" enterraient leurs morts dans le voisinage de la maison. Jadis il n'y avait pas des cimetières au sens actuel du mot et il paraît que le nom même de cimetière soit récent; son emploi est dû à l'organisation des cimetières proprement-dits dans les villages de la commune. Actuellement il y a des tombes ("morminţi") disséminées sur les propriétés et un cimetière ("cimitir") par village. Selon les dires des habitants ils enterrent leurs morts soit "à la maison" ("acasà") soit"au cimetière".

Les tombes.

Les "râşcani" classent leurs propriétés en au moins deux catégories; le terroir ("semànàturile"), parcelles éloignées de la maison: "J'ai là une parcelle ("pàmânt") avec des pommes de terre". Le jardin ("gràdina") est placé toujours près de la maison. Là Presque chaque maison a aussi un jardin comprenant des légumes (surtout pommes de terre) ou un verger; une autre partie est un pâturage. "Grand ou petit on doit avoir un jardin près de la maison" ("cât de cât, mare, micà, îi gràdinà pà lângà casà").

L'endroit où on enterre se situe toujours dans la partie destinée aux pâturages et non pas sur le terroir. Les vieux disaient, "au plus près de la maison, qu'on ne l'emporte pas ailleurs, qu'il reste dans sa terre, là où se trouve sa parenté" ("unde-i rudenia"); "là où se trouve le foyer de la maison" ("unde-i vatra càsâi". Tous les propriétaires n'ont pas une place pour s'enterrer; on enterrait par groupes de maisons, il y avait un cimetière pour chaque lignée, et pas un cimetière unique pour l'ensemble du village. Autrement dit, dans certains endroits on acceptait aussi les voisins si sur leur propriété il n'y avait pas un endroit pour s'enterrer. "Il n'habite pas loin, mais là, il n'avait pas de cimetière et on les a amenés ici". On observe donc qu'il y a trois éléments qui déterminent l'endroit où on enterre; la propriété foncière (le jardin), la maison et le voisinage.

Quant au groupe de personnes qui s'enterrent au même endroit on distingue deux notions, le voisinage et surtout la parenté: "on enterre ici par parenté" ("aici se îngroapà pe neamuri"). Pour ne pas se tromper, la parenté dans ce cas représente les ascendants/descendants et seulement dans des cas d'exception des collatéraux (fig. I, le cas de P.T.). On ne s'enterre pas tous au même endroit, seulement ceux qui héritent de la maison, plus précisément les cadets de la famille. "Autrefois c'était le cadet qui restait

au foyer"; "lui il restait au foyer, lui il continuait". Simplifiant et généralisant, on peut affirmer qu'au même endroit sont enterrés à chaque génération les parents, les fils cadets avec leurs femmes et les enfants morts avant de se marier. Les frères des cadets soit ils achètznt une terre ailleurs et soit il vont chez un voisin (fig. I et II). Si on se marie "en gendre", (6) mariage matrilocal, on s'enterre avec les beau-parents. Habituellement les jeunes filles qui se marient suivent leur mari également dans la vie et dans la mort.

On peut donc affirmer que les principes qui gouvernent la transmission du patrimoine immobilier règlent aussi la composition du groupe enterré ensemble sur une propriété. Les collatéraux semblent être exclus de même que les parents qui n'ont pas un droit d'héritage sur la maison. Pourtant, eux-aussi ils peuvent être enterrés sur leur lieu d'origine s'ils habitent à proximité (fig. IV, le cas de Is.H. et fig. III, le cas de 1, 2, 3). Ceci concerne le noyau familial propriétaire du terrain où se trouvent les tombes; dans de nombreux cas, à côté des morts de la famille il y a des voisins qui n'appartiennent pas à la lignée. "A H. il y a seulement des parents, mais ici à T., il y a aussi des étrangers" (fig.III et fig. II).

Le cimetière.

La première église de la commune de Râşca est construite en 1862 et le premier cimetière se constitue autour d'elle. Dans les années soixantedix de notre siècle, l'église est démolie en même temps que disparaît le cimetière de la commune. A partir de 1979 les autorités interviennent et interdisent les enterrements sur les propriétés particulières. C'est alors que dans chaque village s'organise un cimetière, temps de changement et de rupture. Pour les habitants le cimetière unique est une forme d'enterrement urbain, différent du leur: "Ceauşescu a institué ces coutumes, fonder des cimetières. Jusqu'alors il n'y avait pas de cimetière ici, il y avait seulement dans les villes; là les cimetières datent depuis longtemps, mais chez nous il n'y en a pas eu". La vie des villages est bouleversée, des résistances apparaissent marquées par des victoires et des défaites. Les gens refusent d'enterrer au cimetière; ils sont alors amendés et ils paient une certaine taxe pour avoir le droit d'enterrer chez eux, la mort se vend. Il était inconcevable que des époux ne soient pas enterrés l'un à côté de l'autre. Comment enterrer un époux dans le cimetière, alors que l'autre est enterré dans la cour? On paie des amendes, on fait des démarches à la mairie et on obtient la permission d'enterrer chez soi ou, chose plus grave encore, on réunit les époux au cimetière en déterrant celui qui se trouve enterré dans sa cour. C'est ainsi que disparaît l'endroit où est enterrée toute une famille; la communauté désapprouve ces pratiques car "le mort est mort pour se reposer là, non pour être transporté" ("mortu-i mort sà se hodinească acolo, nu sà-l cari"!)

Pour organiser un cimetière il fallait trouver une place, quelqu'un de la communauté devait céder une partie de sa propriété. A Oniceşti, la famille ayant offert la terre pour le cimetière l'a fait à une unique condition; qu'on lui permette d'enterrer à la maison le vieux encore vivant. Quant au terrain du cimetière il y a eu deux variantes; un terrain situé au bord du village et un autre plein centre, près de la mairie, de l'église et de l'école. On a choisi la deuxième solution, l'autre terrain étant "trop laid, trop lointain."C'est mieux au centre car "vous savez, on dit que l'homme ne meurt pas, alors s'il reste au centre il entend les cloches, la musique, les gens passer... on a voulu l'installer plus loin que Mr.B., c'est là qu'on a voulu nous offrir une place, mais l'endroit est pierreux,

deuxième village la pente descend vers l'ouest et les morts ont les pieds situés plus haut que la tête. On dit alors qu'on enterre les gens la tête ves le bas, raison de mécontentement. En effet l'enterrement dans cette position rappelle la position de l'enfant lors de la naissance; on vient au monde du haut vers le bas, la tête en avant et il convient de quitter la vie par un mouvement fait avec les pieds en avant. On peut affirmer aussi que si la naissance est un processus humide, la mort est un processus sec: "ce n'est pas bien de trouver de l'eau /dans une tombe/; il y a eu une qu'on a enterrée à la maison et il y avait plein d'eau dans sa tombe; on l'a enlevée mais ce n'était pas bien..." affirment les râşcani. Par conséquent les endroits considérés bons pour les enterrements sont les petites collines: "il y a quelque petite colline où on fait des tombes.

La direction nord-sud.

La femme doit suivre son mari dans la vie et dans la mort. Autrement dit, la femme est toujours enterrée à côté du mari et seulement dans les cas exceptionnels cette union est rompue dans la mort. La règle générale est que la femme soit enterrée à gauche du mari, donc vers le nord. La femme est placée "comme ils étaient lors de la cérémonie du mariage, l'homme toujours à droite". La plupart des croix en pierre sont destinées à des tombes doubles (mari/femme); sur la croix il y a une photographie où les époux sont présentés dans une position inverse à celle de l'enterrement. Il semble que cette inversion renvoie toujours au rituel du mariage: "quand on est à l'extérieur /de l'église, après l'office religieux/ on ne tient plus compte de rien et on l'a à droite /la mariée/, car on commence à être le défenseur de la famille" (8).

L'évolution des mentalités.

Les dernières trente années ont représenté une période de grandes transformations, une vraie mutation concernant l'attitude vis-à-vis de la mort. La plupart des tombes sont des endroits qui à première vue ne transmettent rien d'autre que l'information que quelqu'un est enterré là; deux ou trois croix en bois à moitié pourries ne permettent de déchiffrer plus rien. Par conséquent les tombes sans identité d'un monde qui "parle" beaucoup et qui écrit peu ou pas du tout. Malgré cela, les endroits avec des tombes sont des vrais réceptacles de mémoire, car on peut avoir la surprise que le propriétaire de la maison voisine vous cite par leur nom une vingtaine de personnes enterrées là et même montrer l'endroit où chacun se trouve. Il sait et il voit; les tombes anciennes d'où la croix est disparue sont découvertes habilement d'après un creux dans le sol tout au long du cercueil. Le cimetière aussi est un endroit de mémoire, mais pas seulement de ta mémoire, mais de la mémoire de tous. En plus, le cimetière, à cause des croix réalisées en matériaux résistants est aussi un endroit de mémoire écrite.

Les nouvelles tombes semblent être faites pour durer car maintenant au-dessus et au-dessous du cercueil on met un "pont" ("pod") en planches, pratique nouvelle, inconnue il y a quelques dizaines d'années. Ceci fait que la terre qui s'amasse sur l'endroit où est enterré quelqu'un soit plus haute encore: "de nos jours on met un pont aussi par orgueil, parcequ'on se considère supérieur" ("acuma pun pod şi de falà, cà cine-s iei..."). Une belle tombe est une qui est haute, le cimetière étant recouvert de pareilles tombes.

L'opposition est nette entre le cimetière nouveau et les lieux d'enterrement de jadis; d'un côté des tombes soignées, piochées périodiquement et même avec des fleurs

il n'a pas plu aux gens; ils se sont dit, comment déposer les morts là, parmi les pierres et dans le désert" Ce n'est pas la vallée (la partie basse), les endroits pierreux ("coltaie") et l'extrémité que les habitants valorisent positivement, mais les plate-formes agricoles situées vers le haut et le centre (7).

Nous avons vu plus haut que la tombe se détermine en relation avec trois éléments; la propriété, la maison et la proximité (le voisinage), mais au cimetière rien de cela n'intervient. L'unique préoccupation est maintenant celle de réserver un espace compact pour la parenté et que cet espace soit dans une "bonne" zone du cimetière. La réunion de la parenté après la mort est la seule survivance du système ancien. La parenté reste unie tant dans la vie que dans la mort: "ça c'est la règle, les parents doivent être proches" (au cimetière); "presque tous ensemble, les parents proches, maris, femmes et cousins... frères, neveux; celui qui est plus étranger, on l'enterre ailleurs". La tendance de constituer au cimetière des vraies parcelles familiales a déterminé l'apparition de nouveaux phénomènes; la clôture supplémentaire d'un groupe de tombes dans le cadre même du cimetière où l'application de la croix funéraire à l'endroit d'une future tombe,cette dernière étant considérée comme étrange par la communauté: "qu'est-ce que ça veut dire? tu as une croix et tu est encore vivant!"

La parenté détermine également la structure du village, et celle du cimetière. Mais dans l'un des villages de la commune, la structure spatiale du cimetière est modifiée à cause des conséquences poussées à l'extrême du nouveau mode d'enterrement, c'est-à-dire l'enterrement de l'un des parents à côté des autres, dans l'ordre des décès. Ceci constitue un motif d'inquiétude et de mécontentement: "là on les enterre au hasard, l'un à côté de l'autre... on ne tient pas compte du fait qu'ils sont mari et femme; je ne sais pas quelle coutume serait celle-ci, mais elle n'est pas bonne, je ne l'ai pas connue jusqu'ici".

Au cimetière de Oniceşti il y a certains endroits pour s'enterrer meilleurs que les autres: "tout le monde voudrait s'enterrer près de la porte, devant, près de la route; tous voudraient être devant, comme si ce n'était pas partout le cimetière! plus bas, il ne le veulent pas!". Pour cette raison le cimetière à la forme d'un triangle à la base orientée vers l'entrée. Si on considère qu'ici (comme à Cristeşti aussi) la place du cimetière n'est pas plane mais en pente, avec l'entrée principale à côté de la route et dans sa partie haute, il résulte que les bons endroits sont en haut et vers le centre (où se trouve l'entrée) et les mauvais en bas et vers les extrémités.

Il y a trois catégories de croix funéraires qui reflètent le pouvoir économique et donc le prestige social des décédés, car la communauté des morts est l'image fidèle de la communauté des vivants; des croix en pierre, en métal et en bois. Les croix en pierre peuplent les zones "bien"; suivent les croix en métal situées sur une parcelle intermédiaire et dans les endroits mauvais il y a les croix en bois.

La direction ouest-est.

Les morts sont enterrés orientés par l'axe ouest-est, les pieds vers l'est, regardant le soleil levant; les églises sont construites sur le même axe. Le devoir d'enterrer les morts dans cette position crée dans une communauté voisine un problème difficile. A Oniceşti comme aussi à Cristeşti, les cimetières sont situés sur un terrain en pente; dans le premier, le terrain descend vers l'est et les têtes des morts sont situées plus haut que les pieds ce qui ne suscite aucune opposition parmi les habitants. Par contre, dans le

plantées; de l'autre, un manque total de soins, un manque "naturel" car l'espace des tombes s'intègre parfaitement dans le paysage. La clôture est absente tandis que dans le cimetière nouveau la clôture est toujours présente; on pourrait appeler cet espace "culturel", tandis que l'ancien était "naturel".

Les endroits d'enterrement de jadis, sur les propriétés, parfaitement intégrés dans le paysage, reflètent une certaine attitude envers le mort: "on pensait au mort une année, parcequ'il y a un requiem après six semaines et ensuite après une année; avec ça on a fini; et lorsque la croix tombe, Dieu reçoive son âme, on fauche l'herbe... personne ne savait plus rien" ("se gândea la mort un an de zâle, cam aşa cà e parastas la şase sàptàmâni, un an de zâle şi cu asta s'a'ncheiat; ş'apài cum càdea crucea, Dumnezàu sà-l primeascà, se cosea... nu mai ştia nime"). Sur les tombes on pouvait faucher l'herbe, mais pas piocher la terre, ou la labourer. On affirme que quelques-uns parmi les D.M. ont labouré un endroit avec des tombes semant des céréales; Dieu les a puni et maintenant tous les deux ne sont plus capables de travailler" /ils sont tombés malades/.

Ce n'est pas le seul interdit en relation avec ces endroits; ils provoquaient la peur, surtout les nuits de mardi ou de vendredi, peur des revenants et en particulier des enfants morts sans avoir été baptisés: "ceux-là ils sont le Diable en personne" ("àştia sunt Necuratul gol"). La peur se manifeste toujours vis-à-vis des tombes des autres: "quand on passe à côté des tombes des autres, on pense que l'endroit ne te convient pas, qu'il t'est étranger". Ceci n'arrive pas avec les siens: "je n'ai pas peur /de leurs tombes situées près de la maison/, certains disent qu'ils entendent les revenants ("strigile") pendant la nuit, mais moi, moi je n'ai rien entendu, Dieu merci".

Les cimetières nouveaux n'ont pas un meilleur renom surtout parcequ'il s'agit des morts de tous. Tant à Oniceşti qu'à Cristeşti la constitution des cimetières a provoqué l'ooposition des ceux ayant leurs maisons à proximité. A Onceşti on a même abandonné une maison pour cette raison.

A présent on peut constater une différence du modèle de cimetière; les jardins des tombes ("morminţi") ont tendance à devenir des petits cimetières. Ceci signifie que maintenant, même lorsqu'on enterre sur sa propriété on met une croix en pierre ou en métal, le bois étant devenu un matériau toujours moins utilisé; les tombes sont soignées et l'endroit est clôturé avec des grilles en fer forgé. En plus, les "calvaires" ("ràstignirile") qui au début existaient seulement devant les églises et les cimetières organisés, apparaissent maintenant dans ces nouveaux cimetières familiaux. Ceci les distingue des anciens lieux où on mettait les tombes et nous renvoie directement aux cimetières organisés.

*

1) Toutes les données concernant la position géographique et l'histoire de la commune sont prises de l'ouvrage manuscrit du professeur Ioan Vâtcà intitulé "La monographie de la commune Râşca".

2) Mes recherches se sont déroulées en 1995-1996 dans le cadre d'un programme de recherches organisé par le Musée ethnographique de la Transylvanie.

3) Les notions de village et de hameau ("càtun") quoiqu'elles sont employées maintenant ne faisaient pas partie du langage des "râşcani". Ioan Vâtcà affirme qu'il est difficile de déterminer les enfants à comprendre les deux notions. On utilise comme indication toponymique "quelqu'un est de X". Les traits qui caractérisent les communautés sont l'église et l'école; dans la commune il y a sept églises et sept écoles.

4) 6549 km² c'est-à-dire 9% de la superficie du département de Cluj.

5) Englobée au point de vue administratif dans le village de Râşca.

6) Le mariage matrilocal; après le mariage le mari s'installe dans la maison de sa femme; la règle générale veut que la femme vienne dans la maison du mari.

7) Dans cette zone montagneuse la communication se fait plus facilement le long des cimes ; sur les pentes le terrain est favorable à l'agriculture. Les vallées profondes et raides de la rivière de Râşca et de ses afluents ne sont pas favorables aux cultures agricoles. D'ailleurs les habitants, à l'origine d'un village de meuniers, ont poussé leurs maisons sur les cimes; la vallée est peuplée maintenant seulement par les ruines des anciens moulins.

8) Dans les photographies habituelles la femme se trouve comme au mariage, à gauche du mari. En prenant une photographie lors de l'une de mes recherches, la femme s'est placée au début à droite du mari, mais lui la rejettée à gauche sous le motif que c'est la bonne position.

Figure 1 . Le cimetière de Onicesti

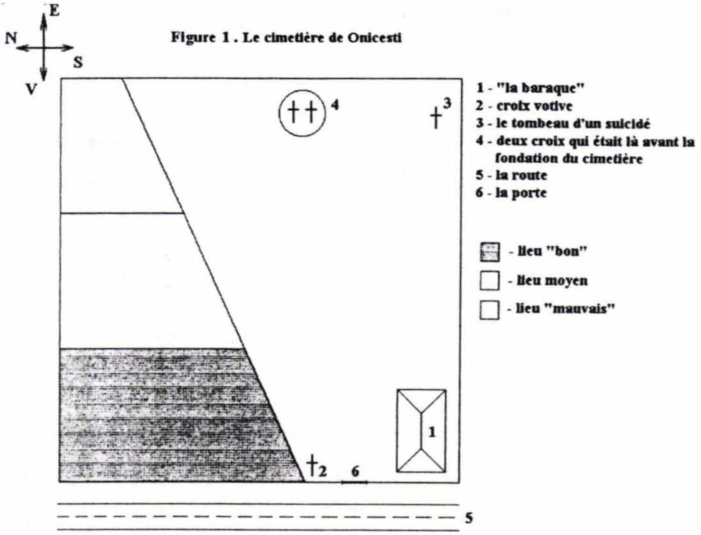


Figure I . Les tombeaux de "chez Onoaie"

Les vivants	blanc
Les morts	noir
Groupe apparenté	___________
Enterrés ensemble	-------------

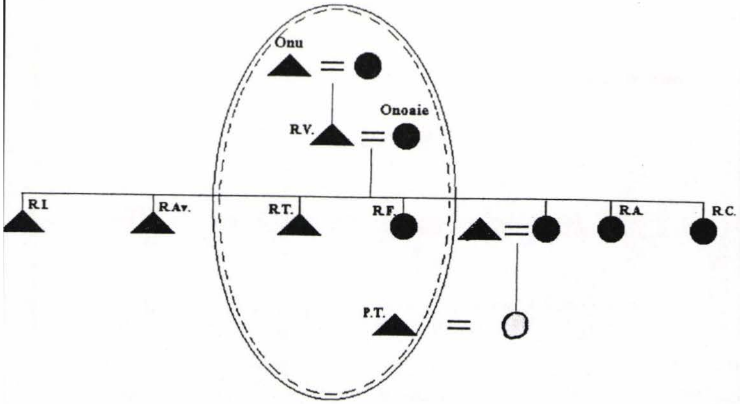
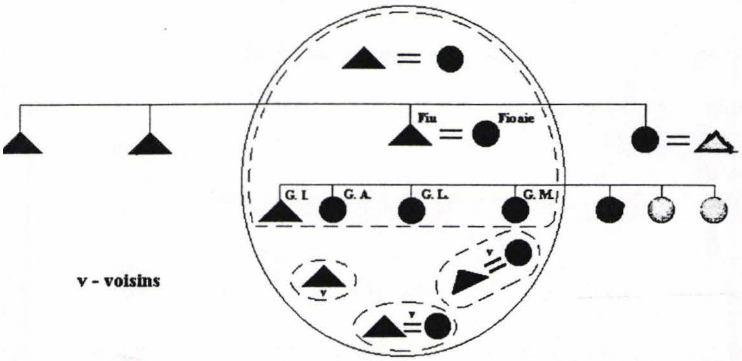


Figure II. Les tombeaux de "chez Fiu"



v - voisins

Figure IV. Les tombeaux de "chez Horjesti"

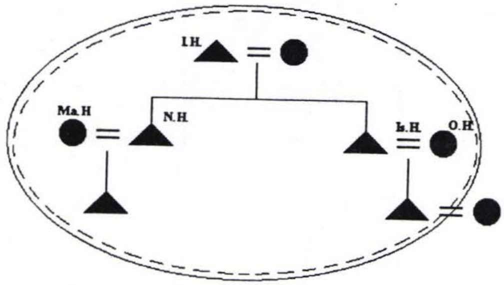
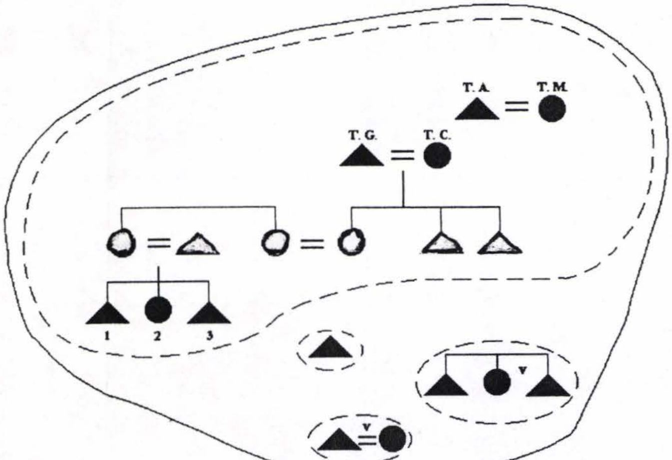


Figure III. Les tombeaux de "chez Tuturuz"



T. A. et T. M. sont les parrains de T. G. et T. C.

ELEMENTS COMMUNS DANS LA MUSIQUE
des peuples balkano-danubiens et méditerranéens

Emilia Comişel

Les études comparées de musique folklorique européenne ont une importance particulière pour l'histoire de la civilisation et de l'art. La musique est le moyen le plus direct, sensible, pour la connaissance de l'homme et on comprend aisément pourquoi elle est aussi un moyen efficace pour la connaissance des groupes humains et de leur histoire. Béla Bartok affirme que par ces études "on pourrait et on devrait démontrer les rapports culturels ancestraux des peuples éloignés aujourd'hui les uns de sautres, on pourrait éclairer bien des inconnues historiques, on pourrait définir les modalités des contacts entre peuples voisins, les affinités ou les oppositions de leurs mentalités, et aussi les traits caractéristiques de chaque peuple" (1).

Les européenns sont les héritiers d'une ancienne couche de civilisation indo-européenne, formée antérieurement à la séparation des différents peuples, qui garde encore l'écho d'une vision caractéristique sur la vie, le cosmos. Les similitudes, les analogies et même les identités représentent la continuité d'un fond génétique commun, comme aussi des relations millénaires qui ont suivi.

Chaque peuple contribue à la création des moyens d'expression artistique; ce véritable arsénal de moyens expressifs constitué dans le cadre d'une vie spirituelle particulière, mène vers des formes distinctes et originales appelées par Brăiloiu "dialectes musicaux" (2), manifestant l'originalité de chaque groupe. En fait, les différences apparaissent dans la manière de traiter, combiner, alterner et varier ces moyens d'expression, de même que dans la fréquence obtenue par chacun dans la vie d'un peuple. Elles sont le résultat des conditions particulières de vie, des caractéristiques psychiques, de la structure de la langue parlée et d'une conception esthétique propre.

La culture musicale de chaque peuple est une synthèse de plusieurs cultures. Par exemple, la musique orale des Roumains este une synthèse de la musique géto-dace avec celle romaine; les éléments postérieurs à la génèse, les superpositions, les accumulations, les transformations - ont enrichi et développé le noyau initial, ont mené vers la création de catégories nouvelles, des styles nouveaux.

Les études les plus récentes de la musicologie ont révélé l'existence de systèmes musicaux ayant une large aire de diffusion, les "universels" (sonores, rythmiques, architectoniques) résultat des "données élémentaires de la physique, apparaissant comme une première étape d'un parcours inévitable et des conquêtes acoustiques initiales..... preuve indubitable de l'identité de la nature humaine, par dessus races et frontières" (3).

Les éléments communs de la musique orale roumaine et de celle méditerranéenne ont été analysés sur plusieurs plans: les genres, la morphologie, la syntaxe. A part les traits généraux caractérisant l'oralité et concernant le processus de la circulation et de la création, ont été observées les mêmes phases d'évolution, déterminées par les mêmes causes, par exemple le déclin des civilisations rurales archaïques. Nous présentons quelques traits qui plaident pour l'appartenance de la musique folklorique roumaine au fond originaire latin et méditerranéen.

*

LA COMMUNAUTE DES GENRES ET DES STYLES.

En Italie, France, Espagne, Grèce, Roumanie on connaît encore les merveilleuses berceuses, ou chansons liées aux fêtes du Noël et de la Nouvelle Année, chansons liées aux cérémonies de la noce, des enterrements, qui ont des traits communs. Celles liées aux fêtes du Noël et de la Nouvelle Année connues par les Roumains ont retenu l'attention de bien de folkloristes roumains ou étrangers; ainsi, Amédée Gastoué écrit: "...tel motif musical rappelle plutôt certaines antiennes grégoriennes, ou les thèmes caractéristiques des vieilles cantilènes provençales de sujets religieux..." (4). Brăiloiu ajoute: "...la suavité de la mélodie... évoque le climat de France" (5) et il développe cette idée; en pensant aux noëls et à leur structure sonore il écrit: "Deux éléments opposés: les anciens modes ecclésiastiques, d'un côté; de l'autre, le moyen moderne et occidental... on perçoit des puissants échos du plain-chant occidental, croyons-nous, de quelque musique ancienne chrétienne, commune autrefois à l'Orient et à l'Occident" (6). Peu connus aux étrangers, les noëls profanes des Roumains n'ont pas été remarqués ou étudiés, se limitant à observer ceux liés au christianisme. C'est peut-être l'explication de la présentation des similitudes avec la musique grégorienne ou avec les noëls français et ceci malgré le fait que les Français aussi connaissent les noëls profanes.

A part la riche production de mélodies et textes profanes, ayant une physionomie musicale particulière qui rappelle le style musical du Moyen Age - les Roumains ont créé des mélodies où on distingue des éléments récents, partiellement axés sur le fond archaïque, influencés par les caractéristiques d'autres genres. Amédée Gastoué note l'absence de l'influence byzantine (orientale) dans les Noëls: "...les chants populaires, religieux, n'ont adopté aucune des particularités que Byzance s'est assimilé depuis la domination turque.... souvenirs de très anciennes relations avec la chrétienté occidentale, ou rappels de l'ascendance latine dont la Roumanie se glorifie? En tout cas, dans ces 'colinde' le substratum latin, parfois même analogue au fonds français des chansons des trubadours (mélodie et rythme), se dégage très nettement d'un bon nombre de ces petites pièces" (7).

Les enfants de la France, de l'Italie, de la Roumanie - qui parcourent les rues visitant les maisons pendant les fêtes de l'hiver, portant avec eux une étoile qu'ils ont eux-mêmes confectionné, font des voeux de richesse et attendent en retour des cadeaux (8) de même que font les enfants d'autres pays. Le répertoire musical et littéraire, les instruments d'accompagnement (percussion, aérophones) sont de même apparentés. Il semble que les Roumains ont conservé et développé un répertoire profane bien plus riche. Des textes épiques de grandes dimensions, à caractère laïque, accompganés par un court refrain caractéristique (rappelant ou non la fête religieuse) sont associés à des mélodies de facture archaïque où dominent les structures pentatoniques ou pré-pentatoniques, de même que les modes du Moyen Age, dans un rythme complexe, appartenant à plusieurs systèmes (giusto sylabique,[9] aksak,[10] parlando rubato ou même distributif). Chez les Roumains les textes diffèrent selon l'âge, la catégorie sociale, la profession des chanteurs; la formule finale est un voeu pour une riche récolte, pour le bonheur, pour un proche mariage.

La forme concise, réduite parfois à une seule ligne mélodique et refrain typique, la modalité de l'exécution en deux ou trois groupes antyphoniques, l'accompagnement

de la voix par des instruments archaïques, le matériau sonore réduit confirme leur grande ancienneté.

Le répertoire funèbre des Roumains rappelle celui d'autres peuples méditerranéens et européens par le caractère mélodique basé sur un matériau sonore réduit, par le syllabisme, la subtilité rythmique, la forme concise - fixe en certains endroits, librement improvisées (partiellement chez les Roumains, chez les Sardes) - et par le contenu littéraire. La structure de la mélodie, comme en d'autres genres lyriques, balançe entre deux centres pré-modaux (parallélisme majeur-mineur).

Les Roumains ont conservé dans quelques points isolés des chansons cérémoniales funèbres à travers lesquelles perçe l'écho d'une mentalité archaïque et d'une conception spécifique concernant l'obligation de tout être humain de parcourir l'ensemble du cycle de la vie, l'idée de l'immortalité, les relations reliant l'homme à la nature qui le reçoit lors de sa mort. Les plus intéressantes sont la chanson du sapin, les "aubes", "pour le passage", les chansons de "veillée" - appelées dans la terminologie populaire chansons du mort ("ale mortului"). Le langage musical archaïque, la structure sonore, la manière d'interpréter (des fois antiphonique) et seulement par des femmes, sont les preuves de la persistance d'une couche très ancienne. Des chansons, des danses et des jeux dramatiques funèbres similaires à ceux roumains sont consignés par les documents depuis le V-e et le IV-e siècle (Hérodote, Platon). Les textes poétiques épiques, amples, truffés de métaphores et de parallélismes (douleur humaine - douleur de la nature, opposition vie-mort), l'utilisation du dialogue et d'autres procédés stylistiques ont généré des oeuvres d'art d'un niveau supérieur, fortement suggestives, dramatiques, faisant partie organiquement du rituel de l'enterrement.

La chanson lyrique (nommée par Brăiloiu "proprement dite") présente le plus grand nombre de types mélodiques et styles chez tous ces peuples; on y distingue le mieux la couche latine. Liée à la vie quotidienne, chantée n'importe où et n'importe quand, seul ou en groupe, vocale ou instrumentale - la chanson lyrique est l'expression directe la plus sincère des sentiments et des idées qui troublent l'être humain.

Les caractéristiques du genre lyrique sont communs aux peuples de la zone méditerranéenne, c'est-à-dire: la vie exprimée poétiquement à travers des vers octo- ou hexasyllabiques - bien que, en plus, tous, à l'exception des Roumains, connaissent aussi d'autres types, à structure variée binaire ou ternaire -; l'association libre du texte à la mélodie; la forme architectonique fixe, fermée, souvent amplifiée par un ou plusieurs refrains; le matériau sonore varié, depuis les systèmes hexacordiques aux modes médiévaux et aux modes modernes, diatoniques ou avec des éléments chromatiques (à seconde aggrandie); la prédominance du parallélisme majeur-mineur, ou des structures modales spéciales; une rythmique variée, parlando rubato, giusto syllabique, aksak ou système divisionnaire (changement varié des mesures, ce qui prouve la couche parlando rubato de la mélodie).

Ce qui caractérise ce genre est la concision de la forme et la diversité des types mélodiques: "Dès l'abord, elle /la mélodie/ nous frappe par la netteté de son architecture. C'est un micro-organisme aussi complet, aussi parfaitement ordonné qu'une symphonie" (11). Nombreux sont les savants qui ont remarqué la base méditerranéenne de la chanson lyrique roumaine: Tiersot, Gastoué, Claudie Marcel-Dubois, Hans Moser, Danckert,

Montandon, d'autres aussi. "Quoique la Roumanie est entourée par des peuples slaves, elle reste pourtant attachée fermement à une tradition d'origine latine... Encore la tonalité reste-t-elle facilement perceptible avec sa première période franchement majeure, tandis que la seconde module à une cadence finale sur la note du ton relatif. Nous avons trouvé de ces sortes d'exemplaires en grande quantité dans les chants français" (12) écrivait Tiersot en 1922. L'historien roumain Nicolae Iorga insistait sur l'origine thrace de la chanson: "... Ancienne musique des Thraces.... ancêtres de toutes les nationalités qui peuplent les Carpathes et la Péninsule Balkanique" (13).

On distingue des traits communs aussi dans les mélodies à forme libre, appelées "makron" par les Grecs, "canto jondo" ou "asturianada" par les Espagnols, "chanson longue" ("cântec lung", "horà lungà") par les Roumains. Chez ces derniers la mélodie à forme libre a des fonctions variées selon le texte qui l'accompagne: les thrènes (plaine du Danube, Dobroudja, Transylvanie du nord), les chansons de la noce (Moldavie, Valachie, Transylvanie du nord), berceuse (chez les Roumains et les Grecs). Chez les Italiens les thrènes ont souvent une forme libre, mélopée marquée par une force expressive inhabituelle. La mélodie libre est reconstruite par chacun lors de son interprétation, en se basant sur un noyau (un moule) archaïque (appelé par les Indiens "raga", par les Arabes "maquam"). Plus encore que dans les autres genres, l'émission vocale varie d'un peuple à un autre - gutturale , nasale, de poitrine, avec "Schluchstöne" (Bartok), la manière archaïque de prononcer les paroles. "Bien d'autres mélodies roumaines ont un caractère de liberté qui les approche plutôt des formes de la prosodie.... La plupart de ces mélodies ont un accent qui les apparente à ce qui pourrait être nommé musique latine ou, mieux encore, méditerranéenne. Non qu'elles offrent de sensibles ressemblances extérieures avec les chansons de l'Italie ou de l'Espagne. Parfois, il est vrai, l'on remarque en elles des traits et des tournures qui font songer à ces mélodies libres et puissantes que nous avons pu entendre dnas les Abruzzes, la Corse, les Sierras" (14).

Danckert saisit la base antique méditerranéenne de ces mélodies roumaines (15) et Montandon reconnaît leur ancienneté et la continuité du fond archaïque également dans le maintien de certains instruments (16).

La berceuse de ces peuples présente comme éléments communs non seulement la fonction ou le contenu littéraire, mais aussi la structure (syllabique, strophique, peu développée), où le refrain caractéristique devient un élément typique, générateur ("nani-nani", "nina-nana", "ninne-nanne" etc). Seule la berceuse grecque d'expression libre fait exception.

La chanson épique rattache la Roumanie à la culture musicale des peuples méditerranéens par ses thèmes poétiques et par le style musical (strophique ou libre). Certains thèmes sont universels, ou ont une large diffusion en Europe (Lenore ou la peste, le jeune qui revient chez lui le jour du remariage de sa femme, l'héros emprisonné, la preuve de l'amour, la méchante belle-mère, le sacrifice de fondation). Certains thèmes caractérisent seulement les populations du sud-est européen (thèmes héroïques du combat contre la nature, contre les envahisseurs, thèmes mythologiques). Quelques thèmes se sont formés dans le cadre de la vie agraire ("briole" chez les Français), pastoraux

("Miorița", le berger qui a perdu ses moutons - chez les Roumains, les Grecs) ou en relation avec la vie des pêcheurs (Antofită par exemple chez les Roumains).

Le récitatif épique, style musical caracérisant le genre épique est largement connu au-delà de cette aire géographique.

Le folklore des enfants, comme Brăiloiu en a fait la preuve, présente des caractères universels dans le système rythmique et sonore, écho d'une ancienne couche de l'humanité, conservé par voie orale dans des formes peu modifiées.

Le répertoire de la danse est caractérisé par le fréquent déroulement en cercle des danseurs, ouvert ou fermé, par couples, - par la variété des pas, des mélodies, des structures rythmiques et tonales, par un syncrétisme particulièrement bien conservé. Chez les Roumains les danses sont accompagnées par des vers octosyllabiques chantés ou scandés, ayant un rôle de commande des pas ou d'évolution des moments, ou par des vers lyriques exprimant des sentiments (amour, ironie, admiration pour la beauté des filles). Outre les danses proprement-dites, tous ces peuples ont gardé des danses rituelles qui, dans les temps reculés, avaient une fonction magique.

On a beaucoup écrit sur les instruments de musique roumains de même que ceux des autres populations de la région qui nous intéresse ici et nous n'allons pas insister sur eux.

MORPHOLOGIE ET SYNTAXE.

La forme architectonique des mélodies: dans la musique vocale et instrumentale de cette région on trouve des principes communs de construction de la période (strophe mélodique); la répétition des phrases des motifs musicaux. La forme fixe (strophique) est formée par un nombre variable de lignes mélodiques (phrases), qui se répètent en forme fixe ou libre. La forme fixe est construite par un nombre variable de lignes mélodiques, entre deux et douze (par répétition). Dans le cadre du même type mélodique, les mélodies sont différenciées par le système de cadence (rapport entre les cadences inférieures et la cadence finale).

La mélodie à refrain; a refrain court, comme dans les mélodies anciennes, ou à refrain plus long que la mélodie proprement dite.

Mélodie du type refrain-couplet.

Mélodies enumératives (dans les chants lyriques et d'enfants).

La forme libre (astrophique), propre aux mélodies longues: "doina" (roumaine), "canto jondo" (espagnol), "briolée" (française) et des ballades épiques. On part dans la construction d'un patron (modèle) que chaque peuple enrichit selon les mêmes principes, répétition et variation libre de quelques formules traditionnelles, en rythme libre (parlando rubato - Bartok). La valeur artistique de la "strophe élastique" (Brăiloiu) dépend du talent de l'interprète et de l'état du genre à un moment donné.

Souvent, la ballade est accompagnée par un ou plusieurs instruments, violon, "cobza" ou timpanon chez les Roumains, "lyre" chez les Grecs, "vièle" chez les Français, et ainsi de suite. Dans ce cas la voix est alternée avec l'instrument qui ajoute une introduction des interludes et un final instrumental. - Le poème, de grandes dimensions, est partagé en plusieurs séquences par la mélodie ("récitatif épique" selon Brăiloiu) ou d'après la volonté de l'interprète. La variété des systèmes rythmiques et des formules.

On trouve dans cette partie de l'Europe différents systèmes rythmiques; parlando rubato, giusto syllabique, aksar, distributif. La situation de chaque système dépend de la situation actuelle de la vie et de la permanence du folklore de chaque pays.

Manière d'exécution: solo, par groupes compacts, en deux groupes qui chantent à tour de rôle (antiphonique) ou hétérophonique; voix et pédale ou voix, antiphonique et pédale.

Mélodie vocale avec accompagnement d'instruments aérophones ou cordophones, en style monodique ou "harmonique". Quoique le caractère des mélodies est omophone en général, la polyphonie a été constatée aussi par plusieurs spécialistes, roumains ou étrangers. Bràiloiu signale plusieurs types polyphoniques en Europe et ailleurs; cependant la polyphonie européenne (sarde, grecque, bulgare, serbe, aroumaine, méglèno- et instroroumaine) constitue un vrai trésor artistique qui nécessite encore des recherches et des études comparées avec celles des autres continents. Nous estimons que cette polyphonie est l'écho d'une ancienne couche de musique universelle.

Observant le folklore de divers pays (France, Italie, Yougoslavie) on a constaté la création au fil du temps de "dialectes". En Roumanie les dialectes sont absents, il y a par contre ce qu'on peut appeler "des langages musicaux régionaux" qui font preuve de la capacité de création régionale au sein d'un groupe plus large national. Les seuls dialectes dont on pourrait parler se rapportent aux Roumains vivant au milieu de populations étrangères, tels les Macédo-roumains (Aroumains), Istro- et Méglénoroumains.

*

Pour conclure, on peut dire que l'étude du folklore comparé des peuples du bassin arpathoique et méditerranéen (Espagnols, Français, Italiens, Roumains) nous révèle des éléments et traits communs (genres, styles, émission vocales, éléments rythmiques, sonores et architectoniques) et modalités d'interprétation et de construction de la période musicale, qui confirment la persistance d'un fonds ancestral de culture commune. A ceci s'ajoutent des aspects ayant pour origine des influences, parfois des pièces entières appartenant à une couche récente. L'opinion de Ubicini sur l'originalité, la valeur artistique (témoins du génie d'un peuple, en l'espèce celui roumain) peut être rapportée au folklore de tous les peuples dont il a été question. Ces chants populaires ne se présentent pas seulement comme des compositions poétiques de premier ordre, ils sont encore l'expression la plus complète et la plus sincère du génie du peuple roumain. Ils portent surtout l'empreinte indélébile de son origine latine" (17).

N O T E S

1) Bela Bartok - Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire? Genève, 1948.

2) Constantin Bràiloiu - Opere, vol. 2, l'étude intitulée "Le folklore musical" avec introduction signée par Emilia Comişel. Bucarest, 1969, p. 126. Première publication in Musica Aeterna, Zürich, 1949, ensuite in Encyclopédie de la Musique, Paris, 1958.

3) Idem, p. 119.

4) Revue de Musicologie, n° 18, 1931.

5) Constantin Bràiloiu - "La musique roumaine". Indépendance roumaine, avril 1927; republié in Opere, vol. 3, Bucarest, 1971.

6) Constanti Bràiloiu -"La musique populaire roumaine". Revue Musicale, n° spécial, février-mars, Paris, 1940.

7) Op. cit., p. 150.

8) Arnold van Gennep - Manuel de folklore français contemporain, tome premier, VII: "Cycle des douze jours". Paris, 1958.

9) Constantin Bràiloiu - "Un système rythmique roumain". Opere, vol. I, pp. 173-274, Bucarest, 1967. Publié d'abord in Polyphonie II, "Le rythme", Paris, 1948.

10) Idem, "Le rythme aksak". Opere, vol.II, pp. 235-280. Publié d'abord in Abbeville, 1952.

11) Idem, La musique roumaine.

12) Julien Tiersot - "La chanson populaire". Encyclopédie de la Musique, Paris, 1922, pp. 2984-2986.

13) La musique populaire roumaine. Paris, 1925.

14) Julien Tiersot, op. cit.

15) Das Europäische Volkslied. Berlin, 1939.

16) Montandon - "La musique populaire en Roumanie". Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire. Paris, 1922.

17) Constantin Bràiloiu - "La rythmique enfantine". Colloques de Wégimont, II, Paris-Bruxelles (1954-1955), 1956.Republié in Opere, I, pp. 119-172.

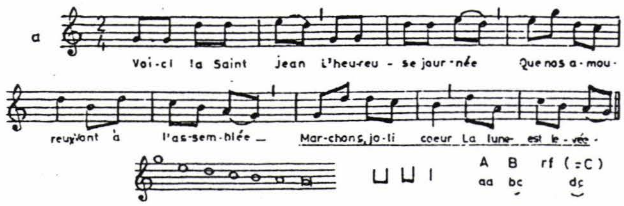
18) L'univers... Provinces d'origine roumaine. Valachie, Moldavie, Bukovine, Transylvanie, Bessarabie. Paris, 1856.

MELODIES TIREES DES VOLUMES SUIVANTS:

Const. Bràiloiu - Opere, vol. II, Bucarest, 1969.
Jacques Chailley - Les chansons de l'école. Paris,s.d.
Emilia Comişel - Folclorul copiilor. Bucarest, 1983.
" " - Folclor musical. Bucaerst, 1969.
Henri Devenson - Le livres des chansons ou Introduction à la chanson populaire française. Cahiers du Rhône, Paris, 1957.
Cecilia Seghizzi - Pezzi facili per pianoforte. Comune di Gorizia, 1972.
Samuel Baud- Bovy - Chansons populaires de la Crète Occidentale. Genève, 1972.
E. Van de Velde - Au foyer du camp, chantons! Tours, s.d.
Les comptines de la langue française. Paris, 1961. (oeuvre collective).
L'Abbé Restier - Noëls illustrés. s.d.

Voici la Saint Jean / 1

D. nr. 106



C nr. 253



COLIND(grec)

B. p. 238



C. nr. 913



DOINĂ

C. nr. 354



CÎNTEC DE LEAGĂN (fr)

D. nr. 110



CÎNTEC DE LEAGĂN

C. nr. 390



C. 119

CÎNTEC DE LEAGĂN

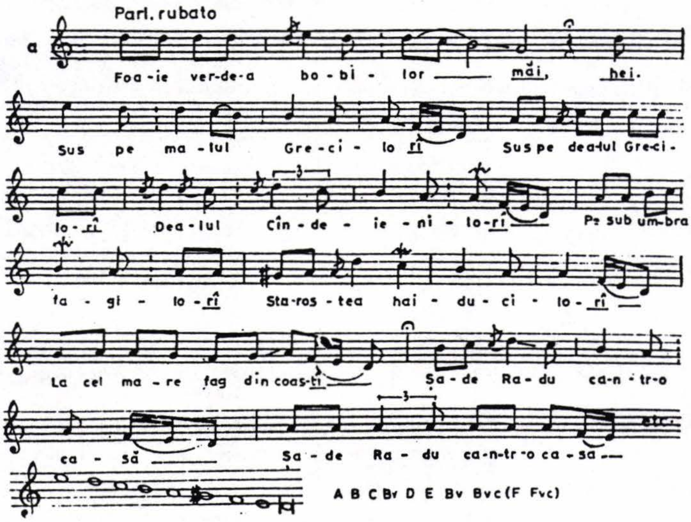


BALADĂ (fr)

Br. p. 56



C. p. 306



FOLCLORUL COPIILOR



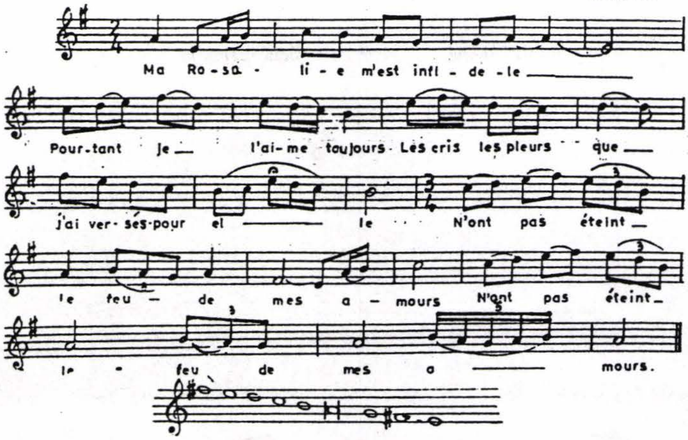
FOLCLORUL COPIILOR (fr)

Les comptines p. 45



CÎNTEC(fr)

D. nr. 38



SĂLCIOARĂ

C. nr. 239

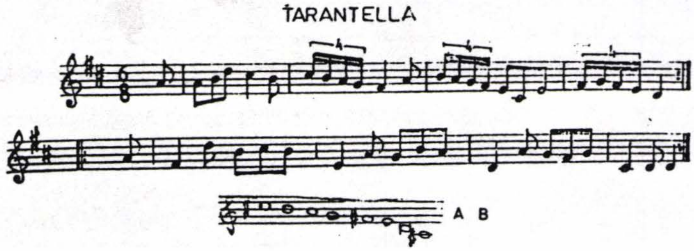


GIOCO

S. p. 5



TARANTELLA



FOLCLORUL COPIILOR (fr)

Les comptines p. 45



V. p 43



Corbleu, Marion

ch. p. 46



Cb. p. 38



CÎNTEC

C. nr. 394



Le roi Renand

D. nr. 1



CÎNTEC

Br. p. 92



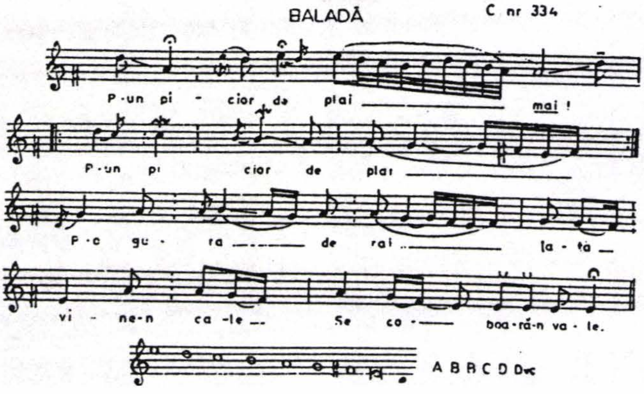
CÎNTEC(fr)

D. nr. 38



BALADĂ

C nr 334



C 38



CÎNTEC

C. nr. 398



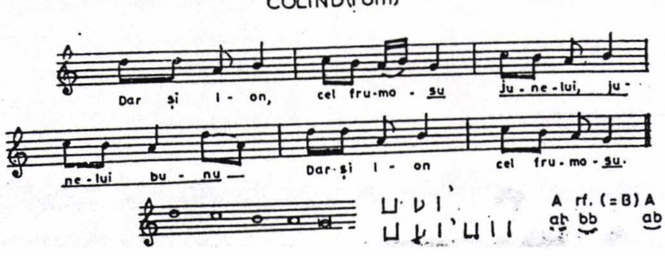
CÎNTEC (rom)

C. nr. 387



COLÎND(rom)

C. nr. 253



C.cop.84(256)



C.nr. 70



Ch. nr. 4.

16.



THE LANGUAGE IN THE WEDDING RITUAL:
Space, Colour and the Sign

Zoja Karanović

If every ritual is an information system which serves the purpose of communication within a group, then the ritual complex of the folk wedding ceremonies can be seen as a parti cular model, that is a text constitutes with the help of various sign (1). The wedding ceremony seen from the point of view of its participants consists of two texts, bride's and bridegroom's, and the two sujets. In the first, bridegroom makes preparations at home, leaves his house, and sets out on journey, with many obstacles in his way; after a while, he comes to the bride's village and to her house, takes her with him and they come all the way back, facing the obstacles once again. In the second sujet, the bride is in her house, preparing for the bridegrrom's arrival; when he arrives, she accompanies him on the journey to the bridegroom's village, meeting many obstacles in their way; when they come to his house, she stays there for good (2). As we can see, these texts are marked by the places in which the characters move. Therefore, those place's models serve as the foundation upon which "the image of the world" belonging to a perspective type of culture (3) (in this case Slavic) (4) can be established.

The text of this ritual is therefore situated within the places of the bride's and bridegrrom's home, as well as in the outer space, which the wedding procession moves through. The initial place, the house, in the nuptial songs of the so called "female tales" is seen in terms of ours, familiar and structured place, as opposed to the theirs world:

Soka planted maple in front of her house,
The maple and the ash tree in front of her house.
(Letopis Matice srpske, n° 12)
The girl named Smilja planted a garden
A garden she planted, and a maple.
(Danica, n° 15)
Now Smilja hopes to get married,
She's been cleaning the street all day long,
In the street she makes bowers, (5)
In the bowers she plants sweet basil. (6)
(Danica, n° 16)

House, garden, street are therefore analogous to the mythical conception of ours, structured cultivated places (7). The structure of the described "female places" in nuptial songs corresponds to the "male places". The fact of belonging to one's own world here is denoted with the epithets from the same register: ours, father-in-law's:

Come, girl, to our country,
It never snows in our country.
(Danica, n° 11)
Smilja, do you see the house of your father-in-law,
And tables all around in the house.
(Danica, n° 14)
The house where I spent my maiden days is nice,
But /the house/ I came to when I married is nicer.
(Karanović-Katić)

The last example demonstrates the possibility to put together one's places "of before" and those of "present" in the so called female tales. In the similar way male "adopts" female's places when he arrives in the girl's house:

The wedding procession started early and lost its way,
The girl waves to them to show them the wat:
"Here you come, here is my house".
(Danica, n° 30)

Therefore the girl's house becomes a support for the bridegroom, not only that boy's serves as such to the bride. That is how the idea of the house as a strongpoint (ours, familiar) structured place is confirmed, while the antagonism of the opposing young man's and girl's worlds is mingled, which is the aim of the marital bond.

The dynamic bond between the places of house/home (8) on both sides is denoted by colours even at the beginning of the ritual:

Where the candles burnt down last night?
In Jova's white house.
(Danica, n° 18)

or:

Handsome Jova, walk to the white house,
Kiss your bestman's right hand.
(Danica, n° 23).

When the wedding procession sets out on the journey to bring the bride, wedding guests sing:

Dear bestman, come out of the white house.
(Danica, n° 44)

The very same attribute is attached to the bride's place:

The beautiful Milka fell asleep on her mother's lap,
Her mother wakes her up, kissing her eyes,
Kissing her etes and saying softly,
Look at the white house,
Your wedding guests have come to your house.
(SNP V, n° 102 and ZD, 364)

When the time comes for the wedding procession to go back, the guests sing about the girl's house (9) in the same way:

The bright star came out of the blue,
As beautiful Milka left the golden table (10)
The golden table, the white house,
Her mother and her nearest and dearest.
(SNP V, n° 115, and ZD, 370)

or:

The bright star came out of the blue,
As beautiful Smilja leaves her white house,
Her white house, and her dear mother.
(Danica, n° 47)

Both the bridegroom's and the bride's house is referred to as the white house in the song. In the nuptial songs white dominates both on male and female and of the way. This colour, being the attribute of the homeplace, qualifies the point of departure and the destination of both sujets. First it encircles the bridegroom's and wedding procession's part of the journey, and then the bride's and the bridegroom's journey.

In the oral tradition both these denominators of the places and their qualifiers are known to be "commonplaces" (11). However, only when a wedding is in question, the chromatic code is always obeyed, so that in that case the white house becomes a coded lexical sign marked by the a ttributes such as ours, familiar, cultivated; these attributes adopt a positive meaning. (12)

Further on, on the journey both from the bridegromm's and the bride's houses, the homeplace is substituted by meadow, valley, field, road... (13) which are partially

cultivated, but not inhabited. The bridegroom and the wedding procession find themselves there when they start the journey towards the bride:

Grass and iris grow along the road (14)
Each wedding guest plucks irises,
Only Jova pays no notice to them.
(Letopis Matice srpske, n° 36

The same places are mentioned when they come back with the bride:

Jova's mother, come out of the house,
Look toward the flat field.
(Danica, n° 51)

Whereas the homeplaces are marked as good, places outside home are on the borderline, since they have ambivalent meanings in the mythical consciousness (15). In these places you can meet both good and bad, both help and damage (16).

Places thus marked in the songs are also of a different colour - they are not white, but green (17). Thios song is sung by the wedding guests on their way to the bride's house:

Green tree floats on the Danube,
Floats on the Danube and scares the town,
But the green tree says:
"Fear me not, town, I'm not coming to you,
Not to you, I'll go past you:
I'll go past you and go to Sarajevo,
To bring my girl, the beautiful Milka.
(SNP V, n° 107 and ES, n° 1, 367)

A similar song is sung also when the bride's house is left to attend the ceremony:

Green grass of the valley flattened,
On the hill a red rose blossomed.
(Karanović-Katić)

Green is the colour of the vegetation. This colour is ambivalent at least because of the vegetation changes and its constant renewal (18). The ambivalence of green is also shown by the fact the forest, ruled by the gods of vegetation, is the archetype of the unconsciousness (19). Thus the function of the colour green is to mark the wedding ritual as ambivalent, and that is the purpose. The green zone represents the borderline, the first travel zone, a place outside the house and the village, but not far away from them. This cas be seen in the following lines:

Under the green hill
And the highest mountain,
Black horses are playing,
Hoping to travel far
(.....)
To bring the beautiful girl.
(Marinković II, n° 438)

Thus the green road which the wedding guests follow, as well as the "static" white house function as a unique sign of recognition. At the same time, they are lexical codes used to focus the place of the ritual. The phase of preparation, beginning and moving away from the strongpoint is followed and finally overlapped by the wedding guests' entering the forest:

Fancy wedding guests rode through the forest.
(Danica, n° 29)
The wedding guests easily get lost in the forest:
The wedding guests started early and lost their way.
(Danica, n° 30)

or:

Smilja's brother saw her off up to the black forest,
To the black forest, to the chilled water;
Her youngest brother entered the forest,
Entered the forest, but did not find his sister.
(Danica, n° 48)

and:

The mother of handsome Jova started to worry,
Sun came down and the darkness fell down,
No trace of the fancy wedding guests
They may got lost in the forest,
Or a hart scared them.
(Danica, n° 52)

In this song forest is the paradigm of the dangerous, uncultivated place; it is opposite to the homeplace. In the mythic consciousness forest is a hostile underworld and a place marked by theirs, stranger's presence (20) and on the level of the sign the two codes are identified as one.

As all the place of the wedding ritual, the forest has also the specific colour of its own - it is black. This colour is particularly used in the cycle of songs sung by the bride's wedding guests:

All the brothers of beautiful Milka went to see her off,
And came with her up to the black forest,
The youngest brother went deep into the forest,
Into the forest, and never found his way.
(SNP V, n° 119 and ZD, 372)

The brothers went to the black forest, to the cold water:

Too see their sister off;
Smilja, the girl, said to them:
"Go back, my escorts,
You want far enough to see your sister off".
(SEZ, LIV 1939, 111)

These examples show that the analogy between the colour and the semantics of the place is carried through with consistency. The fact is that the traditional image of the world closely relates black with the demonic powers (21). The colour is here clearly put into the specific semantic code of the place in the nuptial songs, into the code which this colour accompanies and strongly marks.

When we regard the nuptial songs as a whole, we see that white of the static places is replaced with the green in the first phase of the journey. The green ot the first phase turns into black. The three colours, white, green and black, constitute the ambient colouring of the wedding tale. White, green and black are the three prominent circular zones marked by colour (22). Which is shown in the song, as for the first two zones:

The white wheat grows high,
With the green meadow surrounding it.
(SNP II, n° 25)

The third zone is omitted, but it is implied.

Thus the mentioned colours figuratively constitute the colouring of the ambience in terms of the three spatial zones. On the both sides there are the houses of the bridegroom and the bride, whose semantic is dominated by the adjective "white". Then follows the green zone of meadows and fields:

On the green fields
There is the white house,
In front of the house are the falcons,
Dancing in a reel,
And the two swans with them.

These are not the falcons
But the wedding guests,
(.....)
(Danica, n° 59)

Then follows the black forest.

The parallel between the real colour of the ambience and the attributed one should not be sought. In the colouring of the places we should, first of all, notice on the attachment to a more or less stable or changeable characteristic of the place which achieves some abstract features of a sign.

The start of the wedding procession's journey, which is marked by the whiteness of the houses, consists of two symmetrical locations. From this point of view, the bridegroom's (BGL) and the bride's (BRL) locations are identically marked (23). Later on, the whiteness is on the both sides substituted by green. Green is the colour of the meadows, valley, grass in the grove, the colour of the fringe zone (FR). Finally, again on the both sides (Which are joined now), there is the black colour of the forest where the wedding guest are threatened by many dangers. These dangers represent demonic powers, which, according to myth and archetype, belong to the forest (DP). Therefore, it can be said that every part of the journey is isomorphic with the other one, on the both sides of the linear structure, as for the colours (24).

This further demonstrates the possibility to analyse "the spatial structure of the ritual (.....) on the basis of a journey formula". This is done by the erasure of all or almost all "similar" locations and their blending into one. This is on the first degree done with the hearth, threshold, house, village. The locations become one object, in this particular case one colour, which marks thems trongly and becomes "nomenclature and abstract". That is, the objects "almost (.....) lose their concrete lexical meaning and achieve the appropriate new semantical valency" (25) within the system. Therefore, the white house becomes the center of one's own world, whereas mountain or the woods (black forest) is the center of the strange world. Between them there are the borderlines which are, for the reason of their essential ambivalence, not so fixed as the former two, and therefore they are "allowed" to "dissipate".

The wedding space therefore can be seen as a locus system (locus being a space from one point to another), owing to the usage of white, green and black in the song. However, the space can also be seen in terms of the system of the borders (26): in this range of the colours, borders mark the points where one colour "emerges" and the other "disappears". Therefore, the colours also mark all the borders "crossed". The border is the marked line between two loci.

From the spectator's point of view, and the point of view of the wedding procession in movement, locus and border system turn out to be the chain of circles which are at first widening and then narrowing. In addition, bridegroom's locus is equivalent (having the same meaning and the same value) to the bride's, and so are the circles. At the same time, within these frames there are the spots accepted by the community as central. These spots stand for the start and the end of the journey. The most remoted borders meet in black.

Therefore, the space in the wedding ritual is shown to be based "upon the principle of mirror symmetry. The space of ours is identically cultivated as that one which is from a specific point of view seen as the strange one, only that the sequencing

goes the other way round. After they have left their own place, wedding guests pass the analoguous way to the strange one, but as if they went the opposite direction". "The border between one's own and the strange one is always up there in the front"(27). This is all evidently confirmed by the usage of the colours.

These places are further determined on the horizontal axis as ours/crossing/demonic - demonic/crossing/ours, if we take account the colour criterion and the both side's point of view (not taking into account their relationship, but the feature of nature/culture). So, the space and the passage of the wedding procession are moved from one end to the other and vack to how they were (28). They are structured in specific way. The colours white/green/black - black/green/white and finally the opposition ours/theirs of the wedding ritual can be interpreted as the opposition white/black. Thus the colours of the objects in the dominant ambience (29) are deprived of their real qualities and given some new ones, and they come to denote the space in which the wedding ritual takes place.

Owing to this highly sophisticated colouring, the surreal landscape and the characters moving in it fulfil the function of segmenting space. Space becomes strongly marked as ours/theirs (30), with a wide borderline as a space in the middle which, from this point of view, loses the function of locus and starts functioning as a border. This shows that the colour-based structure of the world in the wedding ritual indicates the analogous cosmogony.

Thus the folklore text confirms the existence of the defined system of oppositions, wholly appropriate both to the ritual and the structure of the whole community. The idea of the structure can also be conveyed through the colours with fixed poetical attributes. Thus the colour's primary function is to reveal the mythical and magical reasoning, but it can also hint at the esthetic reshaping of this kind of reasoning in the song (31). The latter could be a research topic that would start from the different point of departure, and the end of the former way of reasoning should be the start of the latter.

(Translated by VLADISLAVA GORDIĆ)

N O T E S

1) J. M. Lotman, Struktura umetničkog teksta. Beograd, 1976, pp. 87-95.

2) G. A. Levinton, Nekotorye obscie voprosy izučenija svad'ebnogo obrjada; "Tezysi dokladov IV letn'ej skoly po vtorcnym modelirujuščim sistemam'. Tartu, 1970, pp. 27-35.

3) J. M. Lotman, op. cit., p. 289.

4) The research was done on a segment of Serbian (South Slavic) wedding ceremonies and poetry in Vojvodina. - V. S. Karadzič, Srpski rječnik, 1818, under "zenidba". V. S. Karadzič, Srpske narodne pjesme, I, 1841; Sabrana dela Vuka Karadziča, ed. V. Nedič, Beograd, 1975, I. - V. S. Karadzič, Srpske narodne pjesme, II, 1845, same, Beograd, 1988, ed. R. Pešič, shortage SNP II. - V. S. Karadzič, Srpske narodne pjesme, III, 1846, same, Beograd, 1988, ed. R. Samardzič. - U. Milutinovič, Običaji svatovski u Sremu, "Letopis Matice srpske", 70, Novi Sad, 1845, pp. 34-72. - Dj. Rajkovič, Srpske narodne pjesme, Novi Sad, 1869. - V. S. Karadzič, Narodne pjesme, knj. peta, Beorgad, 1898, shortage SNP V. - V. S. Karadzič, Etnografski spisi, same, Beograd, 1979, pp. 225-239, ed. Milenko S. Filipovič. - Valtasar Bogišič, Pravni običaji u Slovena, Zagreb 1867, pp. 50-128. - Antonym, Srpski svatovi, "Glas naroda",

br. 21, 22 i 23, 1871, pp. 175-176, 184, 192-193. - J. Gavrilović, Svatovi, svetarstvo, daca, "Rad, srpski narodni kalendar", 1902, pp. 74-77. - Valtasar Bogišić, Zbornik sadašnjih pravnih običaja u Južnih Slovena, I, Zagreb, 1874. - G. Djoricin, P. Popović i Iosif Rajić, Gradja za istoriju nekih banatskih sela, "Javor", 1880, pp. 87 i 337-338. - N. Radojčić, Aftobiografija Petra Runjanina, Sr. Karlovci, 1914, pp. 22-23 i 67. - B. Ciplić, O ženidbi i udadbi u srednjem Potisju, "Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu", V, Beograd, 1930, pp. 113-115. - M. Skarić, Zivot i običaji 'planinaca' pod Fruskom Gorom, "Srpski etnografski zbornik",1939, knj. LIV, pp. 103-112, shortage, SEZ. - Milenko Filipović, Banatske Here, "Rad vojvodjanskih muzeja", 1956, pp. 237-238. - S. Gavrilović, Zenidbeni i svatovski običaji u Sremu u XVIII veku, "Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu", VII, 1962/3, Novi Sad, pp. 31-34. - B. Marinković, Srpska gradjanska poezija, I i II, Beograd, 1966, shortage, Marinković, II. - M. Milosavljević, Etnoloska gradja o Srbima o Ostojićevu, "Rad vojvodjanskih muzeja", 26, Novi Sad, 1980, pp. 153-155. - N. Fracile, Vokalni muzicki folklor Srba i Rumuna u Vojvodini, Novi Sad, 1987, pp. 45-48 i 460-465. - M. Popov, Svadba u severnom Banatu, "Raskovnik", leto, 1983, pp. 5-100. - M. Bosić, Tradicionalni elementi u svadbenim običajima Srba u zapadnom delu Srema, "Folklor u Vojvodini", 3, Novi Sad, 1989, pp. 71-83. - M. Kleut, Izkolebe u dvorove gospodske. Foklorna zbirka Milice Stojadinović Srpkinje, Novi Sad, 1990, shortage, LMS. - Z Karanović, Narodne pesme u Danici, Novi Sad, 1990, shortage, Danica. - V. Lazić, Cenejski, i to prvi, paorski svatovi, prema kazivanju Zivke Kuzmanović, zb. radova VI naučnog skupa, "Prolece na cenejskim salašima. -"Vojvodjanski svatovi", Novi Sad, 1990, pp. 23-29. - M. Lazić, Svatovski običaji u Sremu i Bačkoj, u zb. radova VI naučnog skupa, "Prolece na cenejskim salašima - Vojvodjanski svatovi", pp. 30-35. Also material from field work in Vojvodina in project: "Folklor i Vojvodini - sinhronija i dijahronija", in Matica Srpska, Novi Sad, collected by V. Katić and Z. Karanović, shortage, Karanović-Katić.

5) Garden and street can be also borders; act of ordering make them our space.

6) Sweet basil has magic protective roll in wedding: V. Cajkanović, Rečnik srpskih narodnih verovanja o biljkama, ed. V. Djurić, Beograd, 1985, pp. 41-49.

7) According to archaic man, the world is divided on 'ours' and 'theirs': Mircea Eliade, Sveto i profano, Vrnjacka banja, 1980. - E. Lic, Kultura i komunikacija, trans. B. Hlebec, Beograd, 1983. About home like our space: T. V. Civ'jann, Dom v fol'klornoj modeli mira (na materiale balkanskih zagadok), "Semiotika kul'tury", Trudy po znakovym sistemam, 10, Tartu, 1978, pp. 65-86.

8) House in wedding poetry from Vojvodina is named like 'palace', although in folk poetry there are some other names for house.

9) The wedding party can not express the known feeling that bride is dangerous for groom; Levinton, 1970, pp. 27-35, because it is situated in 'her', for them 'foreign', home.

10) In mythical mind 'table' is defined like one of central thinks connected with house.

11) In folk poetry for house except 'dvori' (palace), can be used also 'kula', 'čardak', palace can be 'bogati', 'čestiti', 'gospodski', 'lepi'.

12) White has positive meaning in Slavic tradition, L. Radenković, Simvolika cveta b slavianskih zagovorah, u "Slavjanskij i balkanskij fol'klor", Moskva, 1989, pp. 122-148.

13) Roads, especially crossroads, connect 'inside(and 'outside' ('this' and 'that' world); road is connected with house and the end of it is on its border; road has features of both, 'this' and 'that' world, it is locus of mediation between the house and the forest, T. Civ'jan, Dom v fol'klornoj modeli mira (na materiale balkanskih zagadok), "Semiotika kul'tury", Trudy po znakovym sistemam, 10, Tartu, 1978, p. 75. It is similar with the other localities mention above.

14) Iris ('perunika') is connectec with god Perun it does have magic features, V. Cajkanović, 1985, pp. 33-35.

15) E. Lic, 1983, pp. 108-109, 122-123.

16) Levinton, 1970, p. 33.

17) D. Adjačić, Boje u srpskohrvatskoj narodnoj poeziji, "Zbornik Matice srpske za jezik i književnost, 2, 1992, p. 298, mean that the nature in folk poetry is green, what is not case in wedding poetry, where the mountain ('gora') is painted by black ('čarna').

18) Mediational meaning of grass, and connected with it green colour, was noticed by V. Cajkanovič, Badnji dan i Božič, u knj. istog autora, "Mit i religija kod Srba", Beograd, 1973, pp. 205-206. Ambivalent meaning of green colour in our poetic oral tradition was hinted by M. Pavlovič, Pol aganje umiruceg na travu, in his book "Obredno i govorno delo", pp. 128-131; and some proofs of its ambivalence were given by D. Ajdačič, 1992, pp. 314-315; and L. Radenkovič, 1989, pp. 122-148.

19) K. G. Jung, Duh bajke, Beograd, pp. 23-24.

20) Mountain's archaic connection with deity, M.Eliade, 1980, here is lost. There is only still left its connection with demonic forces, M. D. Petrovič, Božanstava i demoni crne boje kod starih naroda, Beograd, 1940. Lj. Radenkovič, Mesto isterivanja nečiste sile, "Glasnik etnografskog muzeja", Beograd, 1986, p. 50. M. Detelič, Mitski prostor i epika, Beograd, 1992, pp. 57-87.

21) L. Radenkovič, 1986, pp. 122-148.

22) J. M. Lotman, thinks that the border between 'this' and 'that' world must be in a shape of circle, O metajazyke kul'turnyh opisanij, "Trudy po znakovym sist'emam", 1, Tartu, 1969, p. 464.

23) A. K. Baiburin, N'eskol'ko zamečanij k probl'eme, "prostranstvo v ritual'e (na materijal'e russkogo svadbenogo obrjada", "Materijaly vse sojuznogo simpozijuma po vtorocnym modelirujuscim sistemam", I (5), Tartu, 1974, pp. 69-71.

24) Bajburin, 1974, "wedding" colours support his idea about isomorphic of groom-bride space.

25) Civ'jan, K semantike prostranstvennih i vremennih pokazateljej v folklore, u zb. "Sbornik statej po vtorocnim modelirujuscim sistemama",Tartu, 1973, pp. 13-17. There are some exceptions. Sometime, the roll of the center of the house is actualized in verses: "The beautiful Milka went out from the golden table / From the golden table, from the white palace", LMS, br. 26. D. Srejovič in the house of Lepenski vir (neolithic time) notice an interesting structural organization in which: "fire-place has axial position, a real center has its recipient with a relief decoration, while the space is closed by all sides with stone's "tables". And this space is directly enlighten by spare light, which intensity and shape is defined by the front entrance (...) In the moment of sun rising whole the sacral space is enlighted by first morning light", D. Srejovič, Lepenski vir, Beograd, 1973. That way the structure of Lepenski vir house shoves the same symbolic structure of a space like it is in wedding folk poetry, as much as in our folk poetic tradition as a whole.

26) Bajburin, 1974, pp. 69-71, that space see like a system of boarders, what is proven by this analyses.

27) Bajburin,1974, pp. 70-71.

28)Patrilocal marriage; this structure of traveling is described by Claude Lévi-Strauss: "The myths which talk about travelings (...) have (...) strategic meaning, and this kind of problem they describe extraordinary. At the beginning of the trip what is close is getting farther, and what is far is geting closer proportionally."That way, inicial valuations are opposite at the end of the trip: K. Levi Stros, D. Eribon, Izbliza i iz daleka, Sarajevo, 1989, p. 149.

29) Ajdačič, 1992, p. 298.

30) This is the antagonism between the 'male' and the 'female' world, but in this situation this antagonism is neglected; Levinton, 1970, pp. 27-35; in this case 'theirs', function like 'ours', and they together constitute opposition towards 'nature'.

31) Mythical and magic meaning of the colors here can get some esthetic features; Ajdačič, 1992; Karanovič, Zenidbeni običaji i Vukova zbirka svatovskih pesama, Naučni sastanak slavista u Vukove dane, 17, 1987, pp. 172-173.

LE RITUEL DE LA MORT
DUKAGJIN (ALBANIE)
2-ème partie

Sokol Kondi

L'AME ET L'AU-DELA.

Deux sont les soucis principaux de la communauté atteinte par la mort; premièrement, établir le statut social du mort par rapport au reste de la communauté des vivants, ce qui explique la conduite des vivants. Deuxièmement, établir le statut du mort par rapport aux autres morts de la communauté. Dans ce cadre, la société crée bon nombre de règles concernant les morts et les tombes, ainsi que d'idées sur l'âme et l'au-delà. Naturellement, les deux mondes, des morts et des vivants, ne sont pas imperméables. Tout mort est un intermédiaire qui les relie.

La société des vivants gère les actions sur les deux plans, la mort de quelqu'un fonctionnant comme un élément qui déclenche les étapes du rituel. Dans le chapitre précédent nous avons suivi la réaction de la communauté en présence de la mort; ici nous observons les relations des habitants de la région de Dukagjin avec l'âme et l'au-delà.

Dans cette région de l'Albanie, un des bastions du catholicisme, on remarque un mélange entre les idées chrétiennes et celles pré-chrétiennes, en même temps qu'une certaine pauvreté dans la définition de l'âme et de l'au-delà. A première vue on pourrait croire que l'âme ne les préoccupe pas du tout. Deux sont les facteurs qui influent sur cette situation: d'un part la nature des Albanais qui, comme le remarquait déjà Mary Edith Durham "adaptent tout à eux-mêmes. Aussi pratiquent-ils le christianisme et ils en sont fiers, avec le même élan qu'ils font tout. Mais leur univers est tout à fait matériel" (p. 566). D'autre part, la politique destructrice du parti communiste a laissé des traces évidentes; la lutte contre la religion et l'athéisme marxiste imposés pendant quarante ans ont détruit dans une large mesure la transmission sociale des idées liées à la mort. Ceci est visible dans le décalage séparant les idées véhiculées les quatre premièresdécennies de notre siècle et celles recueillies personnellement.

Nous étions vraiment étonné par l'absence presque totale d'idées sur l'âme. Nous parlons d'uneabsence dans la mesure ou l'âme semble n'avoir aucune place à elle dans leur univers. Aux questions sur le sort de l'âme après la mort ils ne répondent rien, ou ils disent: "c'est selon ce que veut la religion" (inf. Vuksani). Le monde chrétien de l'au-delà, avec le paradis, le purgatoire et l'enfer semble avoir projeté seulement une ombre déformée sur leurs croyances.

Quel est le sens des termes utilisés par les Malissores à ce propos? Deux mots désignent l'âme: "hije" et "shpirt" qui se traduisent par ombre, et par âme. Selon Mary Edith Durham (p. 502) ils ont presque le même sens, mais le premier terme sous-entend l'idée de protection; en effet, on dit en albanais "nēn hijen tande" - sous votre protection. Elle justifie cette double présence par l'existence d'un substrat pré-chrétien sur lequel se serait posé une couche chrétienne. Cette dernière vient avec la notion d'âme qui en albanais est liée au latin "spiritus". Z. Harapi (p. 5) affirme que l'ombre ne fait partie ni du corps ni de l'âme mais représente un état intermédiaire.

Observons de plus près quelques éléments du rituel mortuaire tel qu'il a été décrit plus haut. Tant que le corps du mort reste chez lui on prend garde à ce que les animaux, plus précisément le chien ou le chat, ne passent pas par-dessus car il risque de devenir vampire. Le mort est lavé et ensuite habillé de ses meilleurs vêtements, il a à côté ses armes, ses cartouches, sa pipe, sa bôite à tabac (inf. L. Vojvoda, V. Leka). On lui prépare donc un après-vie où sont présents des éléments matériels.

Le voyage dans un monde dont la structure n'est pas claire, ne sera pas facile et les précautions des vivants lorsqu'ils s'apprêtent à mettre le corps dans la tombe sont nombreux. Avant de fermer le cercueil on pose du tabac tout autour du corps afin que le diable ne puisse pas s'approcher pendant 30 jours, car le corps est encore vivant (Harapi, p. 9).

La première nuit sous terre est la plus terrible car l'âme est obligée de rester avec son corps et le voit pourrir (Harapi, pp. 10-11). Le lendemain l'âme sort par la bouche, fait le tour du corps à trois reprises et parcourt tous les endroits par où elle était passée durant sa vie. Aussi pose-t-on des pierres dans les trous des arbres le long du chemin afin que l'ombre du mort s'y repose (E drejta..., p. 468). A la fin du voyage sur terre elle revient à la tombe pour être pesée sur la balance de Shën Mëhill (Durham, p. 501). Rendrait-elle des comptes à l'entrée de l'au-delà pour fixer son sort ultérieur? Aucun schéma n'est clair, on trouve seulement quelques règles pour faciliter le voyage vers l'autre monde.

On lui met une pièce d'argent à la main pour s'acquitter des dettes faites sur terre et une autre dnas la bouche pour qu'on pardonne ses fautes (E drejta..., p. 457). On sacrifie un bélier pour que son âme ne soit pas "liée" (Harapi, p. 9) dans l'autre monde. Mary Edith Durham affirme que sur les tombes des enfants on voyait trois pommes pas encore mûres (p. 460). Nous avons observé au cimetière de Xhan des noisettes posées au pied de la pierre tombale ou de la croix; on doit retenir que la zone de Xhan est riche en noisetiers. On les trouve parfois plantés sur les tombes mêmes, de même qu'en Méditerranée on voit près des tombes et des cimetières des cyprès. La coutume albanaise rappelle plus ce qui se passe chez les autres populations balkaniques, car il s'agit d'un arbre nourrissier; les Roumains par exemple plantent souvent des pommiers, des pruniers (Stahl P. H., 1959). La ballade de l'héros albanais Gjergj Elez Alia, raconte comment à sa mort on plante sur sa tombe et celle de sa soeur un tilleul (Hylli i Dritës, nr. 1-2). On nous a raconté qu'il est bon de manger les noisettes posées sur une tombe.

La vengeance était et est encore vivante dans cette région du nord albanais; il arrive que la mort dans une vengeance ajoute des éléments particuliers au rituel. Ainsi, lorsqu'un membre d'un groupe est mort de cette manière, le lignage rassemble son sang dans une bouteille et y plonge un mouchoir. Par la suite on observe la couleur du mouchoir et ce qui arrive au sang et on interprète les signes, leur évolution. Le moment propice de prendre sa revanche est choisi en relation avec ces signes (Harapi, p. 14).

Le lendemain de l'enterrement on dit une messe pour l'âme du mort; on fait aumône avec des vêtements, de la nourriture, qui sont offerts aux pauvres le jour des morts (inf. V. Leka, N. Vuksani). Si la famille ne s'acquite pas de ces obligations le mort risque de devenir vampire; il vient alors demander aux siens d'accomplir au plus vite leurs devoirs. Il arrive que le mort vienne passer des nuits entières avec sa femme;

Harapi cite le cas d'une femme (village de Theth, en 1940) qui prétendait être enceinte par son mari mort depuis trois ans (Harapi, p.16).

Ces quelques idées éparses ne donnent pas une image claire de l'âme, de l'au-delà. On croirait que ce dernier se réduit au paradis ("parriz"), puisque l'enfer n'existe pas pour eux, ni la peur de cet endroit. On a l'impression que l'au-delà est un long chemin durant lequel on rend compte de ses actions; un long chemin qui rappelle le purgatoire et mène tout droit au paradis.

LES CIMETIERES.

Pendant notre séjour dans la région de Dukagjin nous avons visité les cimetières de plusieurs villages remarquant une unité frappante dans leur organisation. On perçoit partout des tombes peu élevées, presque les mêmes modèles de croix. Dans l'analyse qui suit, tout en citant des cas observés en d'autres cimetières, nous allons surtout décrire celui du village de Xhan qui représente une richesse étonnante de tombes et de croix. Il est le mieux conservé, situé dans un village isolé, opposé depuis toujours au pouvoir communiste.

On remarque facilement les formes arrondies des extrémités des croix, de même que le grand nombre de cercles inscrits sur les pierres tombales. Symboles solaires, ils n'étonnent pas, d'autres éléments aussi du rituel mortuaire sont liés au soleil. L'enterrement se déroule au crépuscule, la position du corps de la personne décédée est orientée vers le soleil levant, on entend la formule "paçi dirit e diellit". Depuis le début du siècle les chercheurs ayant traversé l'Albanie du nord ont remarqué la forte présence du culte solaire. Mary Edith Durham l'a remarqué dans les tatouages (pp. 470-475); des fois le soleil est accompagné par le motif de la lune, ensemble décoratif pré-chrétien; Franz Nopcsa croit aussi dans ses origines pré-chrétiennes. J'ai vu ce décor tatoué sur les bras des femmes. L'intérêt du sujet augmente si on l'identifie sur les monuments posés sur les tombes. Les habitants ont souvent modifié la croix en la rapprochant de la silhouette humaine, tout en maintenant les éléments solaires.

Dans les cimetières des villages de la région la fréquence des croix ayant le bout des bras rond est impressionnante. Les croix installées avant le communisme et jusque vers les années soixante ont le bout des bras terminé en forme ronde, marquée au milieu par des motifs solaires; des fois le decor est un "+" ou un "x". Les croix les plus récentes ont les extrémités organisées de la même manière et teintes en marron (comme dans le cimetière de Boga).

Des pierres tombales de forme rectangulaire, appartenant à la fin du siècle dernier et au début de ce siècle, sont décorées du même motif. On inscrit en grattant des croix sur ces pierres; souvent les croix prennent ici aussi la forme d'un corps humain.

Le cercle et les formes rondes sont de loin les plus fréquentes. A l'intérieur du disque inscrit sur les pierres nous avons trouvé à deux reprises le motif du svastika. Dans un cas, le motif a la forme d'une croix "+" (pierre posée en 1892 sur laquelle est inscrit le nom de la personne décédée et celui de la personne qui l'avait installée). Un autre exemple présente un svastika à six bras dont les extrémités finissent en spirale. L'archéologue J. Déchelette considère le motif comme étant celui du soleil en mouvement (cité d'après Stipçevik, p. 18).

Les signes "+" et "x" symbolisent également le soleil. On les trouve fréquemment dans les cimetières. Au village de Xhan il y a des pierres tombales portant l'image d'une spirale qui symbolise l'au-delà (Stipçevik, p. 10); sur une autre pierre on a ciselé une main portant une croix en forme de "+"; le même Stipçevik affirme que ce motif protège contre le mauvais oeil (p. 85). Ces décors sont présents chez les Illyriens, ancêtres des Albanais.

Le culte du soleil, lié fortement à la mort, fait partie de la conception de celle-ci en tant que passage; c'est l'un de ces passages humains reliés aux passages cosmiques, aux révolutions des planètes, aux phases de la lune. Il s'agit d'une idée qui rattache les étapes de la vie humaine à celle de la vie animale ou végétale qui, par une divination pré-scientifique, rappelle les grands rythmes de l'univers (Van Genepp, p. 279). La région de Dukagjin, tel un réservoir d'éléments du passé, a maintenu des structures archaïques entières; il ne s'agit pas ici d'une survivance qui traverse seulement les quarante années de communisme, mais d'une qui se mesure en millénaires. Les cimetières constituent une preuve palpable de cette affirmation.

Dans les villages montagneux de la région les cimetières cherchent à s'installer près des églises. Quelques-uns sont petits, ouverts, d'autres entourés par des murailles. La tendance générale est de se placer le plus près possible de l'église, situation vérifiée lors de notre visite. Un cimetière qui date de la seconde moitié du siècle dernier concerne l'église de Xhan, centre episcopal de la région de Pult. Dans cette église, à l'intérieur, juste devant l'autel, se trouve le tombeau de l'évêque Pal Berisha. Selon la date marquée sur la plaque tombale, il est mort en 1869. Cette situation rappelle celle signalée par Philippe Ariès pour la France. - Dans un cas plus récent qui concerne le village de Kodër Shën Gjergji, il y a l'église la plus grande de la région. Jusque dans les années quarante le cimetière se trouvait dans la cour de l'église; sur l'ordre du prêtre il a été déplacé sur une petite colline voisine. Quatre mois avant ma visite, une première tombe avait été replacée dans la cour de l'église; après quinze ans de fermeture, le cimetière tend à se rétablir à côté de l'église. Les cimetières de Xhan et de Theth ne se trouvent pas dans la cour de l'église et sont entourés par des murailles.

Selon la tradition, la tombe doit être profonde de plus d'un mètre (Harapi, p. 9); elle est murée de pierres juqu'à la moitié; au fond on met de l'herbe sèche ou une peau de brebis, sur lesquelles on dépose le corps; on recouvre l'ensemble de planches en bois. On jette de la terre par-desus et on pose une pierre à l'endroit de la tête. De nos jours, le mort n'est plus enterré sans cercueil; l'influence de la ville explique peut-être ce changement. On commence à ériger même des tombeaux rappellant ceux des villes, bien qu'ils soient encore rares.

On n'arrange pas la tombe le jour de l'enterrement, on se limite a poser une pierre à l'endroit de la tête et des petites pierres tout autour pour marquer les limites de l'espace sacré (inform. L. Vojvoda). Elle sera arrangée définitivement le jour de commémoration des morts.

Les tombes sont individuelles ou communes et abritent plus d'une personne. Il y a des tombes communes qui appartiennent à tout un groupe domestique, et il faut se rappeler que chez les Albanais ce groupe peut être nombreux. Au cimetière de Xhan nous avons trouvé des tombes qui réunissent le père au fils, le grand-père au petit-fils.

Nous avons trouvé des cas où tout un groupe domestique est enterré; dans un cas, on me cite les noms de six personnes enterrées ensemble, toutes des hommes, tombeau construit par la fille du chef d'un groupe. Dans un autre cas, un tombeau est construit par un chef de groupe domestique mais n'abrite encore personne, étant resté depuis huit ans vide. Ceci rappelle la situation du cimetière français de Minot, où les personnes vivantes choisissent elles-mêmes l'endroit où elles seront enterrées (Zonabend, p. 435). Au cimetière de Xhan on identifie aussi une logique lignagère du regroupement; dans ce type de société les structures sociales d'ici-bas se retrouvent dans l'organisation du cimetière et même de l'au-delà (Stahl P. H., pp. 230-231).

CHRETIENS ET MUSULMANS.

Historiquement, l'Albanie fait partie des premières régions christianisées. Sa diversité religieuse actuelle s'est constituée bien plus tard. Etant donné la longue période d'unité religieuse, de même qu'une solide tradition pré-chrétienne qui survit, il n'est pas difficile de remarquer des ressemblances dans le rituel mortuaire de tous, fait mis en évidence depuis longtemps. Mary Edith Durham note les ressemblances des cérémonies mortuaires catholiques avec celles musulmanes (p. 504); Petar Stojanoviq affirme que la différence dans l'expression de l'affliction populaire entre les adeptes de ces deux religions est insignifiante.

Nous allons analyser divers rituels, surtout à travers trois études, en les comparant avec nos propres données. Les régions dont il est question se trouvent au nord du pays (excepté celle de Myzeke située à l'ouest, et la région de Titograd située en dehors des frontières albanaises). Notre essai de comparaison ne fait qu'effleurer le problème; d'ailleurs, il y a encore un obstacle; les auteurs des articles analysés ont publié en Albanie, étant ainsi empêchés de présenter ouvertement l'appartenance religieuse des populations qu'ils étudiaient. On prend en considération seulement quelques éléments, et seulement s'il sont suffisamment clairs: les soins du corps du mort, le gjama et le lamento des femmes, ainsi que l'enterrement. On peut déjà affirmer que les indices qui annoncent la mort de quelqu'un par l'observation de l'épaule d'une volaille se rencontre partout en Albanie, mais les indices relatifs à la nature physique (décrits plus haut) se rencontrent rarement. Dans la région de Lura (catholiques et musulmans) une étoile qui file et s'éteint prédit une mort (inf. H. Kolgjegja).

Les catholiques font particulièrement attention à ce que le mort soit habillé de ses meilleurs vêtements, comme s'il s'agissait d'un mariage (Gojçaj, p. 89; Mehmeti, p. 342). Les musulmans, après l'avoir lavé, le posent tout nu dans un drap (Kolgjegja; Mehmeti). On fait grande attention à ce que les chats ne passent pas par-dessus le corps (Mehmeti; Gojçaj, p. 87) tant qu'il se trouve dans sa maison, car il risque de devenir un vampire, comme on le croit aussi dans la région de Dukagjin.

Par le passé les hommes pleuraient tout autant que les femmes.Dans la région de Kelment et chez les Albanais des environs de Titograd se pratique encore de nos jours le gjama des hommes; il diffère beaucoup de celui de Dukagjin, car un seul homme s'adresse au mort. Son gjama rappelle beaucoup le lamento des femmes. Il s'agit de vrais professionnels, comme c'est le cas pour les femmes, tandis qu'à Dukagjin il s'agit d'un choeur d'hommes qui fait le gjama, et tous les hommes doivent participer. On est frappé par un détail concernant la région de Myzeqe (orthodoxes et musulmans) où les hommes,

jadis, en choeur, relevant le col de leur vêtement extérieur (semblables aux montagnards de Dukagjin) pleuraient le mort tous les jours jusqu'au neuvième (Mitrushi, p. 267). Chez les musulmans des régions du nord on fait le gjama seulement à la maison et pas au cimetière (Mehmeti). Les musulmans de la région de Lura faisaient aussi le gjama, mais cent ans auparavant (inf. Kolgjegja).

Si on observe le gjama de Dukagjin et sa logique tribale on peut affirmer qu'il s'agit d'un phénomène archaïque, pré-chrétien. Il a survêcu malgré l'opposition ouverte de l'église catholique, qui le considérait une coutume barbare. Stojaneviq (p. 27) écrit: "l'Eglise catholique d'Albanie, surtout depuis la seconde moitié du 19-ème siècle, s'est engagée dans une action de déracinement des coutumes barbabres de se gratter le visage, de pleurer et de crier en cas de mort".

Les pleureuses constituent une présence commune parmi les Albanais, toutes les sources en parlent; en général ce sont des professionnelles. Dans leur lamento elles évoquent les mérites du mort et lui donnent des messages à transmettre aux autres morts.

Le moment de l'enterrement avec sa grande quantité de règles et d'interdits présente de nombreuses ressemblances entre les musulmans et les chrétiens. A Kelment, de même qu'à Myzeqe et à Dukagjin, on met une pièce d'argent dans la main du mort pour que la terre l'accepte (Mitrushi, p. 27). On l'enterre la tête à l'ouest et les pieds vers l'est, de façon que le visage soit tourné vers le lever du soleil. C'est encore un signe du culte du soleil, qu'on retrouve dans le rituel de même que dans le décor des monuments funéraires (Mehmeti, p. 352). Il est présent également chez les deux religions, parfois accompagné par la lune.

LA MORT, UN PASSAGE.

Définissant les rites de passage comme un ensemble constitué des rites de séparation, de marge et d'agrégation, Van Gennep démontre en même temps que chaque élément occupe une place différente selon le moment ritualisé de la vie de l'homme. Aussi note-t-il à propos des funérailles, que selon une première impression "il semblerait que ce sont les rites de séparation qui doivent prendre la place la plus importante (.....) Cependant l'étude des faits montre qu'il en est autrement et qu'au contraire les rites de séparation sont peu nombreux et très simples, que les rites de marge ont une durée et une complexité qui va parfois jusqu'à leur faire reconnaître une sorte d'autonomie, et qu'enfin de tous les rites funéraires, ce sont ceux qui agrègent le mort au monde des morts qui sont les plus élaborés et auxquels on attribue l'importance la plus grande" (pp. 209-210). A première vue, par la place qu'occupe le gjama et le lamento dans le rituel mortuaire de Dukagjin, ainsi que par le refrain "pauvre de moi, mon frère", répété neuf fois par les hommes, on pourrait penser que les rites de séparation constituent le noyau du rituel. Le choeur des hommes ainsi que leurs larmes font penser à la grande douleur d'une société "atteinte dans le principe même de sa vie, dans sa foi en elle-même" (Hertz, p. 84).

De toute façon, en observant de près le moment du gjama et surtout le dernier moment, celui où les hommes s'agenouillent et carressent la terre, ainsi que les messages des femmes adressés aux autres morts, on peut conclure que tout se fait dans le but d'introduire le mort dans l'au-delà. La toilette du mort, ses vêtements nouveaux, ses

armes, la pièce d'argent, tous ces éléments ont pour finalité l'agregation dans l'autre monde. Plus encore, l'enterrement dans une société tribale comme l'était celle de Dukagjin, où le mort est mis ensemble avec les autres morts de son groupe domestique, et avec ceux de sa phratrie, dans un même cimetière, peut être considéré comme l'un des premiers actes d'agrégation.

Les rites de marge qui constituent la deuxième étape des rites de passage, comprennent le deuil. Il est à l'origine une participation des survivants à l'état mortuaire de leurs parents. Le droit coutumier des Albanais reconnaît aux membres de la maisnie du mort le droit de ne pas participer aux activités de la communauté pendant huit jours. Les femmes doivent porter le deuil pendant un an, période de rétablissement pour la communauté et la maisnie du mort. Van Gennep cite parmi les rites d'agrégation les répas consécutifs aux funérailles et ceux des fêtes commémoratives. "Ces repas ont pour but de renouer entre tous les membres d'un groupement survivant, et parfois avec le défunt, la chaîne qui s'est trouvée brisée par la disparition d'un des chaînons" (p. 235).

Le rituel de la région de Dukagjin fournit un bel exemple; ce qu'on appelle la fête des morts est marquée par son atmosphère joyeuse; le repas qu'on prend au cimetière parmi les tombes comprend aussi des boissons consommées jusqu'à l'ivresse, preuve d'une vie qui reprend. Il faut imaginer les deux scènes qui se trouvent aux extrémités du rituel, le gjama et la fête des morts, pour comprendre combien elles sont différentes et en même temps quelle est la direction de la ligne qui va de l'une à l'autre, de la séparation avec le mort à l'intégration à la fois du mort dans un autre monde, et de la communauté à la vie normale. En effet, c'est bien de la vie qu'il s'agit, malgré le fait que la mort se trouve au point de départ. "Pour les vivants, parents, lignage, l'équilibre quotidien est perturbé par le départ de l'un de ses membres de telle sorte que les rites ont pour finalité de réintroduire cet équilibre et de redonner leur cadre quotidien aux valeurs de la vie" (Thomas, p. 440).

LA MORT ET LA LOGIQUE LIGNAGERE.

L'ancienne société tribale a préservé ses caractères surtout au nord du pays. Le rituel mortuaire qui se développe dans une telle société ne peut pas ignorer cette situation. On relève maintes fois la présence des structures tribales. L'ensemble des manifestations est ainsi organisé qu'on peut parler d'une logique lignagère qui se traduit dans le vocabulaire de la mort et dans le gjama et le lamento aussi.

Ce n'est pas un hasard si le premier souci des parents du mort est d'annoncer la mort aux phratries et aux "bayraks" avec lesquels ils ont des relations. D'ailleurs, nos informateurs justifient le choix du moment de l'enterrement par le souci d'attendre ceux qui habitent au loin, leur permettant de venir participer au rituel. Le fait que c'est la phratrie du mort qui fait le premier et le dernier gjama est lui-aussi significatif. Ceci d'autant plus que l'organisation du gjama (et son texte) met l'accent sur les liens sociaux qui existent entre les membres des diverses communautés, sur les structures lignagères.

La même logique régit l'enterrement si on observe le placement définitif du mort; l'au-delà est façonné selon l'image d'ici bas. "Les cimetières sont structurés de manière homologue aux sociétés des vivants" (Stahl P. H., 1983 et 1987). Le droit coutumier des Albanais prévoit expressément que toute phratrie a son cimetière; ceux appartenant

à d'autres phratries ne peuvent y être enterrés. Sur le plan de la maisnie, cette logique se traduit dans la présence des tombeaux familiaux; toute famille a une double assise terrestre (Zonabend), dont l'une se trouve ici-bas, l'autre au cimetière.

Le vocabulaire de la mort traduit également cette logique lignagère. Dans ce cas il s'agit de structures mentales enracinées depuis longtemps et qui survivent parfois de manière inconsciente. A titre indicatif nous analysons deux questions posées en cas de mort, appartenant à deux réalités différentes, chacune reflétant des structures sociales diverses. Lorsqu'on apprend la mort de quelqu'un, la première question qu'on pose dans la région de Dukagjin est: "a bani dam?" - "a-t-il beaucoup fait souffrir?" Dans les villes on demande "a ishte i ri?" - "était-il jeune?". Il s'agit de deux conceptions opposées, la première mettant l'accent sur les liens avec le groupe (en premier la maisnie), tandis que la seconde s'intéresse à l'individu lui-même. Nuire aux autres - veut dire être un homme, avoir des enfants et des parents et les laisser seuls par sa mort, mettant ainsi en relief les obligations d'une personne à l'égard de son entourage. S'intéresser à l'âge de quelqu'un c'est le définir surtout par rapport à lui-même. Même si les liens sociaux d'un individu dépendent de son âge et demander son âge signifie s'intéresser en même temps à des liens sociaux possibles, dans la première question il apparaît comme un chaînon dans un ensemble.

Les expressions relatives à la mort présentent des ressemblances entre avec d'autres moments de la vie, notamment la naissance et le mariage. A titre d'exemple, à la fin du repas mortuaire on dit à Dukagjin "paci baftin e mir!" - bonne chance . On retrouve la même expression dans une région voisine, mais à l'occasion d'un mariage. La mort en tant que passage d'un état à un autre ressemble aux autres passages.

EN GUISE DE CONCLUSION.

Un rituel de la mort qui renaît suggère d'une part le fait qu'il constitue un élément authentique, puissant, intimement lié à la vie d'une communauté; d'autre part, qu'il a traversé une période difficile. On peut affirmer que les interdictions du passé récent des rituels mortuaires constituent maintenant tout autant de facteurs encourageants. Pour comprendre cette particularité il faut se rappeler l'histoire de la religion en Albanie et son sort pendant les dernières cinquante années. Christianisés depuis longtemps, divisés ensuite en orthodoxes et catholiques, ayant reçu plus tard l'islamisme aussi, ces trois religions ont vécu relativement en paix. L'installation des communistes au pouvoir en 1945 marque leur fin commune et le commencement d'une époque "athée", l'Albanie étant le seul des pays de l'est où la religion a été interdite par une loi (en 1967). L'article 55 du code pénal (publié en 1977) punit de 3-10 ans de prison ceux qui font de la propagande religieuse. On a détruit, fermé ou converti en palais de sport, salles de théâtre etc. les 2169 églises, mosquées et monastères du pays.

Le régime communiste a emprisonné et tué (164 personnes jusqu'en 1979) de nombreux cadres religieux. Bernardin Palaj, prêtre et ethnographe de premier ordre est emprisonné et fusillé parmi les premiers, en 1945. On qualifiait de "religieux" et "d'étranger à l'idéologie marxiste du Parti" tout ce qui n'était pas compatible avec celle-là. Dans ce cadre, les sciences sociales albanaises devaient interpréter à travers le filtre déformant du Parti communiste toutes les coutumes du peuple, les classant en

"positives" et "negatives". L'ouvrage si précieux pour la connaissance du droit coutumier albanais signé par Shtjefen Gjeçov est publié à peine en 1989, et l'oeuvre magistrale de Valentini est qualifiée de bourgeoise, donc inacceptable.

Pour le régime, le rituel de la mort occupait la première place parmi les coutumes à connotation négative. Sa nature "pessimiste" ne convenait pas à "l'optimisme révolutionnaire" du système, et alors on a essayé de le faire disparaître. Ce n'est pas un hasard si pendant 45 années il n'y a eu que deux ou trois articles concernant le rituel de la mort, alors que le mariage était devenu le domaine de prédilection des ethnologues. Comme par un défi, le rituel de la mort se rétablit de nos jours et essaye de retrouver ses racines. Serait-ce le symptome d'un rétablissement spirituel? la recherche d'une nouvelle identité? l'ancienne servant de point de départ? L'avenir nous le dira.

BIBLIOGRAPHIE

ALBANIAN Catholic Bulletin.
1990 - vol. XI, San Francisco.

ARIES, PHILIPPE
1977 - L'homme devant la mort. Paris.
1983 - Images de l'homme devant la mort. Paris.

BELMONT, NICOLE
1971 - Les signes de la naissance. Paris.
1974 - Arnold van Gennep, créateur de l'ethnographie française. Paris.

COULANGES, FUSTEL DE
1943 - La cité antique. Paris.

DURHAM, MARY EDITH
1990 - Brenga e Balkanit dhe vepra t¨tjera. Tirana.

GJECOV, SHTJEFEN
1989 - E drejta zakonore shqiptare. Tiranë.

GOJCAJ, M.
1975 - "Vdekja dhe vajtimet ndër shqiptarët e Malsisë të rrethit të Titogradit". in Gjurmime albanologjike, Prishtinë.

GUIART, JEAN (éditeur)
1979 - Les hommes et la mort. Le Sycomore - Objets et mondes.

HAHN, JOHANN GEORG von
(Traduction manuscrite, en albanais de l'ouvrage Albanische Studien). Tirana.

HARAPI, Z.
1940 - Doke e zakone në Dukagjin (mansucrit dans les archives de l'Institut de Folklore de Tirana).

HECQUARD, HYACINTHE
1862 - Histoire et description de la Haute Alganie ou Guégarie. Paris.

HERTZ, ROBERT
1928 - Melanges de sociologie religieuse et folklore. Paris.

HYLLI i dritës (revue mensuelle)
1913 - 1944

METCALF, P.
1979 - Celebration of Death. Cambridge Unievrsity Press.

MEHMETI, F.
1978 - "Zakone, rite e besime vdekjeje në Kelmend". Stnografia shkiptare, n° 9, TIranë.

MITRUSHI, L.
1974 - "Zakone e rite të ceremonialit të vdekjes në Myzeqz". Etnografia shkiptare, nr. 5, Tiranë.

NOPCSA, F.
(Aus Sala und Klementi - traduction albanaise dans les archives de l'Institut de Folklore, Tiranë).

POP, MIHAI
1967 - "Le mythe du grand ovyage dans les chants des cérémonies funèbres roumaines". in To Honour Roman Jacobson, vol. 2, Paris.

SKENDI, Stavro
1980 - Balkan Cultural Studies. new York.

STAHL, HENRI H.
1939 - Nére, un village d'une région archaïque. Bucarest, 3 vol.

STAHL, Paul H.
1959 - "La dendrolatrie dans le folklore et l'art rustique du XIX-ème siècle en Roumanie". Archivio internazionale di etnografie e preistoria, vol. II, Torino.
1979 - "Croyances communes des chrétiens et des musulmans balkaniques". Buletinul Bibliotecii Române, fol. VII(X), Freiburg.
1983 - "L'autre monde. les signes de reconnaissance". Buletinul Bibliotecii Române, vol. X (XIV), Freiburg.
1987 - "Le départ des morts". Etudes rurales, janvier-juin, Paris.
1989 - "La regione tirbale albanese". Incontri Meridionali, n° 2.

STIPCEVIQ, A.
1983 - Simbolet e kultit tek ilirët. Prishtinë.

STOJANEVIQ, P.
1982 - Zakonet e keqardhjes popullore dhe rrënjët e tyre shoqërore në Malin et Zi dhe në Shqipërine e Veriut" (traduction albanaise, manuscrite dans les archives de l'Institut de folklore de TIranë).

THOMAS, L.V.
1974 - Anthropologie de la mort. Paris.

TIRTA, M.
1974 - "Elemente të kulteve ilire tek shkiptarët". Etnografia shqiptare, n° 5, Tiranë.
1980 - "Aspects du culte des ancêtres et des morts chez les Albanais". Ethnographie albanaise, n° 10, Tiranë.

VAN GENNEP, ARNOLD
1907 - Les rites de passage. Paris.

VOVELLE, M.
1974 - Mourir autrefois. Paris.

ZONABEND, FRANCOISE
1990 - "Les morts et les vivants; le cimetière de Minot". in Une campagne voisine, Paris.

LE RITUEL FUNERAIRE ROUMAIN: LES PAINS RITUELS

Sanda Larionescu

Les pains rituels, par leur caractère sacré et leur symbolique, occupent une place importante dans le cadre du rituel funéraire roumain. Ensemble avec la bouillie de blé appelée par les populations balkaniques du nom de "koliva" ils constituent la principale offrande destinée aux morts (1). La tradition de ces offrandes est vivace partout en Roumanie, les différences d'une région à l'autre étant constituées par leur décor et leurs formes. En Petite Valachie (Oltenia), en Valachie (Muntenia), en Moldavie et même en Dobroudja le langage du pain rituel s'exprime par une diversité de signes ayant une riche sémantique. En Transylvanie et dans la partie nord du Banat ils sont moins riches de ce point de vue. Une deuxième différence résulte de la sobriété du rituel de funérailles pratiqué dans ces dernières régions; on y ressent les traces de l'influence des cultes cahtolique et réformé plus simples que celui orthodoxe.

Le pain rituel est destiné à faciliter le passage du mort ves l'autre vie; dans ce sens il accomplit des fonctions qui s'attachent aux trois étapes du passage, séparation de la communauté des vivants, voyage vers l'autre monde et intégration dans ce nouveau milieu. A cette fin, le pain offert au trépassé doit être investi de pouvoirs magiques, sinon il ne réussit pas à aider l'âme. Pour cette raison toutes ces espèces de pains passent par des opérations qui leur assurent des vertus magiques et sacrées, en même temps que protectives, car elles maintiennent à distance les forces du mal.

Les procédés courants sont les lustrations qui purifient, l'encensement à trois reprises des pains rituels pendant le jour et durant l'office religieux. On écarte de cette manière les mauvais esprits, forces impures qui profanent le pain, annulent son pouvoir magique, l'empêchent de parvenir au mort. Dans certaines régions ces procédés de purification ne peuvent être effectués que par des personnes pures.

Qui prépare les pains?

Le rôle d'exécutant est confié à des vieilles femmes ou à des veuves dont on dit qu'elles sont pardonnées ("iertate") car elles n'ont plus ni règles, ni une vie sexuelle. On évite tout contact avec les lieux ou les objets censés impurs, profanés par l'usage quotidien; on nettoie le four et les récipients destinés à la préparation ou à la cuisson des pains, on fait appel à des serviettes neuves pour les couvrir, on les dépose dans des paniers neufs pour les transporter à l'église ou au cimetière. Ces conditions semblent être particulièrement respectées dans certaines régions, comme par exemple les départements de Mehedinţi, de Dolj, de l'Olt, de Tulcea, de Constanţa.

Celles qui préparent les pains constituent des fois une catégorie à part, spécialisée dans ce métier, mais il y a des villages où ces pains sont faits par n'importe quelle femme. Bien entendu, on doit savoir comment procéder. Les femmes spécialistes maîtrisent bien leur métier; lorsqu'ils ont besoin, les gens leur demandent de préparer les pains rituels et les payent. On les désigne de noms caractéristiques, comme ceux de "căpitelniţă", "căpităreasă", ces deux noms étant liés au fait qu'elles produisent le pain appelé "cap" - tête. On les appelle aussi "vieille qui travaille au four" ("babă de vatră"), ou "vieille

qui fait des pains rituels" ("babà de colaci"). Une fois reconnu par le village, ce métier devient un élément définitoire pour celles qui le pratiquent.

Le processus de fabrication inclut toujours la levure, l'eau, la farine blanche, le sel. Lorsque la pâte est homogène on la laisse fermenter; la fermentation finie on étend la pâte sur une planche enduite de farine, on la découpe en morceaux qui subissent par la suite un façonnage. On leur donne différentes formes, les plus courantes étant celles rondes et tressées, allongées et tressées, de dimensions diffèrentes. D'autres formes aussi sont connues: la croix, le soleil, la lune, l'oiseau, l'échelle, le chiffre 8 ou 0, la lettre S. Sur la surface de la plupart des pains on imprime à l'aide d'un sceau en bois une croix, à la suite de quoi on les met au four. On ajoute parfois un décor représenté par des boutons, des mèches tressées figurant le soleil et la corde de la vie (2). Les pains sont enfournés à l'aide d'une pelle et après la cuisson ils sont mis dans des endroits propres qui n'ont pas été profanés par l'usage quotidien ou près d'objets qui protègent des forces impures, comme par exemple les couteaux ou autres objets en métal.

Qui reçoit les pains?

Ceux qui reçoivent en main ces pains ont un rôle médiateu ir, les transmettre au trépassé. D'habitude ce sont des parents du mort,mais ce sont aussi des voisins, des amis de la famille. L'offrande est faite en respectant certaines conditions, la condition de pureté étant ici aussi nécessaire,(même si pas dans la même mesure que pour celles qui préparent le pain) sinon l'offrande ne parvient pas au trépassé. On les offre dès que quelqu'un est mort, à l'enterrement, à des intervalles connus à l'avance qui suivent la mort et l'enterrement: trois, sept et neuf jours, quatre semaines, six mois, une année et par la suite chaque année lors de l'anniversaire du jour de la mort, ceci jusqu'à sept années. On les offre à la maison, dans le voisinage, sur le parcours qui va de la maison au cimetière. L'offre du pain est accompagnée par la formule "qu'il soit à vous dans ce monde et à lui /le mort/ dans l'autre"; ou "qu'il appartienne à un tel", "qu'il soit pour l'âme d'un tel". Celui qui reçoit répond "qu'il soit reçu", "que DIeu le pardonne et qu'il le reçoive", "qu'il arrive à celui à qui il est destiné".

Si on ignore un élément du rituel, soit lors de la fabrication, soit lorsqu'on l'offre, l'offrande n'arrive pas au mort et alors apparaît le danger de le voir se transformer en un revenant qui se venge des siens, les punit et même les tue.

L'intérmédiaire qui reçoit les pains, peut être lui-même celui qui les prépare si dans une communauté il n'y a une personne spécialisé dans cette profession.

A qui sont destinés les pains?

Finalement c'est le mort qui bénéficie de l'offrande de pain rituel, car celui qui le reçoit sur terre a seulement un rôle de médiateur. Ce dernier consomme tout de suite le pain, celui est rassasié est le mort. Pour accomplir de manière satisfaisante cette fonction de médiateur, celui qui reçoit n'est pas choisi au hasard; ainsi, on offre les pains rituels au prêtre, aux personnes apparentées avec le mort par des liens spirituels (le parrain, la maraine, les frères de baptême), les personnes ayant eu une fonction particulière lors des funérailles, les enfsnts, les pauvres. On choisit des fois des personnes ressemblant en tout au trépassé, du même sexe,du même âge; de toute évidence ces derniers peuvent représenter plus facilement les trépassés. Quant aux enfants, leur pureté (comme d'ailleurs

celle du prêtre) est prise en considération.

Les catégories de pains rituels.

a) Lors de la sortie de l'âme, elle voyage autour de la maison (3); les pains faits à cette occasion au sud de la Petite Valachie indiquent par leur nom ("pains pour la sortie de l'âme") leur fonction. On fabrique neuf pains dès que quelqu'un est mort et on les distribue tout de suite à des enfants. On prépare encore quarante ou quarante quattre, un pour chaque jour, jusqu'au jour de la séparation lorsque l'âme se sépare des siens et de la terre. Alors le mort s'aprête à partir et on dit que "les pains sortent" ("ies turtele"), ce qui veut dire que les pains sont emportés par le mort dans son grand voyage.

Les petits "pains à eau" ("pitişoarele cu apà"), quarante au total, sont distribués un par jour aux voisins, ensemble avec l'eau qui remplit une tasse offerte à l'âme dans un endroit situé sous la goutière, devant la maison. A chaque fois, après avoir offert le pain et l'eau, en remet la tasse à sa place avec de l'eau. A la fin, lorsqu'on offre le dernier pain, on offre l'eau et également la tasse.

Dans les villages de la Valachie on offre trois matins de suite et trois soirs après la mort, un pain le matin et un autre le soir accompagnés par un verre d'eau ou de lait. Ceci parcequ'on suppose que l'âme reste près de la maison seulement trois jours, après quoi elle s'éloigne se dirigeant vers le cimetière, d'où elle fait des promenades dans les alentours. - Des fois, le troisième et le quarantième jours on offre à un pauvre le pain qui avait été placé là où quelqu'un était mort.

b) Le pain du départ est appelé "panahidà", "parastas", panaghier" et il fait partie d'un rituel qui se pratique le quarantième jour. Considéré être le moment du départ, il désigne à la fois la fin de la première étape et le début de l'étape intermédiaire du grand voyage vers les ancêtres. En différentes régions de la Roumanie (telle la Dobroudja, la partie centrale et du sud-est de la Moldavie) on croit que l'âme ne peut partir que si le mort change de position, en se mettant debout. A cette fin, les parents soulèvent près du prêtre le pain appelé "panaghia" qui représente de façon symbolique le trépassé. Pour renforcer l'efficacité du rite on l'accompagne par une messe qui "délie" le mort de la communauté des vivants ("deslegare").

Dans ce contexte le pain rituel se rattache à la symbolique de la verticalité. Il indique une ascension, celle du mort dans une position que le mort ne peut pas prendre lui-même. Ce sens caché du pain rituel ne peut être compris que si on se rappelle la relation qui existe entre celui-ci et la matière dont il a été fabriqué - le blé (4). Comme l'arbre, comme toute plante, l'épi de blé signifie par sa verticalité une ascension ves une autre vie qui évoque l'espérance et la resurrection. On suppose que la valeur ascensionnelle et celle qui évoque la résurection du blé sont transférées au pain. Ces valeurs se révèlent mieux dans le pain appelé "la tête du mort" ("capul mortului").

c) Le pain qui libère l'eau pour le mort est préparé le quarantième jour. Les femmes forment alors deux petits pains qui "délient" - libèrent les eaux destinées à apaiser la soif de l'âme (5). Le rituel se pratique sur les bords d'une eau courante (Banat, Petite Valachie). Par ce rituel les vivants assurent au mort une source d'eau qui lui servira dans l'autre monde, source de vie qui rafraîchit et apaise la soif (6). Afin que l'eau lui parvienne on doit payer. Ce sont les deux pains qui, avec de l'argent, sont destinés à

cela; on les met sur une planche en bois ou dans une barque en miniature et on les laisse flotter sur l'eau. Peut-être qu'à l'origine du rituel est la croyance pré-chrétienne dans l'existence d'un génie des eaux qui exige d'être payé.

d) Les pains du passage vers l'au-delà prennent des formes particulières (7). Dans les villages de Moldavie il y a la coutume de former en pâte des oiseaux appelés "colombes" (8) et de les suspendre aux branches de l'arbre qu'on offre lors de l'enterrement ou au quarantième jour de la mort. Souvent la coutume est répétée après une année et la septème année après la mort. En interrogeant les paysans sur la rôle de la colombe on m'a répondu qu'elle représente l'âme perchée sur les branches d'un arbre pour se reposer. A l'origine ce lien entre un arbre et un oiseau a eu un sens plus profond; la juxtaposition des deux symboles, qui se rencontre dans les traditions de différents peuples (9) du monde est due au fait que les deux sont des symboles ascensionnels, ayant la fonction de permettre le passage à un niveau supérieur. L'âme colo mbe (10) donne au mort la possibilité d'accomplir le voyage vers l'au-delà en passant de la vie terrestre à l'autre monde. Elle lui assure l'immortalité même avant son agrégation à la communauté des ancêtres. On suppose aussi que l'âme prend la forme d'une colombe dès qu'elle sort du corps mortel. C'est grâce à cette condition qu'elle peut se promener, visiter les alentours du village. A ce point de vue le pain "âme-colombe" se rattache aussi à la période de séparation déf inie plus haut.

La conception selon laquelle l'âme du mort s'identifie avec un oiseau est renforcée par une ancienne coutume de Transylvanie par exemple, aujourd'hui disparue, de dresser au sommet des croix ou des piliers funéraires des colombes en bois. Croyances archaïques de l'Europe ou de l'Asie, du Proche Orient, car on figurait dans ces régions les trépassés sous forme d'oiseaux (11).

e) Le pain en forme d'échelle accompagne lui-aussi l'arbre offrande. On le suspend dans l'arbre ou on le met près de lui, dans une position verticale. Au moyen de l'échelle (affirment les vieillards dans les villages) l'âme-oiseau monte dans l'arbre afin de se reposer se nourrir avec des fruits (12). Il s'agit encore une fois d'une figure liée au symbolisme ascensionnel, ayant pour fonction de relier le haut et le bas. Par son intermédiaire on passe d'un niveau à l'autre, de notre monde vers le haut. Conformément à des anciennes croyances qui placent l'au-delà dans les cieux, le voyage du mort est une ascension qui passe d'un échelon à l'autre, échelons qui constituent aussi des douanes (13) qui doivent être franchies par l'âme avant de s'intégrer au monde des ancêtres. En même temps l'échelle aide à franchir le seuil qui sépare les mondes des vivants et des morts (14).

f) Selon les croyances populaires l'arrivée dans l'autre monde est difficile en raison des obstacles que le mort rencontre sur sa route. Il doit traverser des douanes gardées par des esprits impitoyables. Lieux dangereux, situés au bord d'un précipice, d'un rivière profonde, l'âme doit prouver son innocence pour passer. On suppose qu'il y a autant de douanes que des pêchés commis pendant la vie. Si le gardien des douanes trouve l'âme coupable il le soumet à des tortures et l'empêche de poursuvire son voyage. On doit alors payer le gardien en lui offrant quelque chose qui équivaut à de l'argent et ce sont les pains rituels spécialement préparés pour cette occasion. On les met dans le cercueil où on les offre lors des arrêts du cortège funéraire dans la marche vers le cimetière.

Au nord de la Petite Valachie on a conservé des thrènes appelés "du voyage" ("ale

drumului") qui citent les douanes et les obstacles rencontrés par l'âme dans son voyage (15).

g) Le pain rituel pour l'autre monde est connu sous différentes dénominations telles celles de "tête" ("cap", "càpeţel"), "requiem" ("parastas", "prinos"). On le prépare pour l'enterrement et pour les jours commémoratifs; il représente le trépassé qui renaît dans l'au-delà et qui est alors reconnu par la communauté des morts. Tout comme la bouillie de blé il constitue un signe qui évoque la résurrection, qualité due au blé dont le pain est fait. Chez les Grecs et les Romains (16) on répandait du blé ou de la farine sur la tête des victimes avant de les immoler; n'était-ce pas là semence d'immortalité ou promesse d'une résurrection? On peut supposer aussi que pour la même raison on fait le "cap" du mort, qui assure au trépassé la condition de la post-existence. Il s'agit donc d'une croyance liée à la mythologie agraire pré-historique.

h) Quelques pains ayant un caractère particulier doivent être ajoutés à cette liste. Ainsi, le pain-azyme offert aux personnes mortes sans avoir reçu la communion. La communion purifie, accomplie avant le décés elle prépare l'homme à l'autre vie. On croit que ceux pour lesquels ce rituel n'a pas été accompli se vengent des vivants en leur amenant des malheur. On prépare alors un pain-azyme qui est offert telle une communion à un vagabond, remplaçant symbolique du mort. Les vertus magiques de ce pain sont acquises par sa préparation; les grains de blé sont choisis à la main et ensuite écrasés à l'aide d'une pierre. De cette manière on suppose que les propriétés eucharistiques du pain sont transmises au mort.

i) Un autre pain rituel rachète le filleul de son parrain mort. Par tradition, le parrain et la maraine sont considérés parents spirituels des filleuls. Au Maramureş (17) ils sont même censés appartenir entièrement aux parrains, sauf si leurs parents les rachètent au moment du baptême ou de la noce. Si ce rituel n'a pas été accompli, les enfants doivent être rachetés à la mort du parrain ou de la maraine. à l'aide de deux pains rituels. En donnant le pain on dit "que les pains soient à lui /le parrain/ et l'enfant à moi". Si on ignore ce cérémoniel le parrain emmène avec lui (donc il tue) son filleul.

*

1) Simion Florea Marian, Inmormântarea la Români, Bucarest, 1892, le chapitre "Coliva".

2) Pour la signification des motifs décoratifs habituels de l'art populaire roumain, voir Ion D. Ştefânescu, Arta veche a Maramureşului, Bucarest, 1968, pp. 56 sq.

3) Paul H. Stahl, "Le départ des morts. Quelques exemples roumains et balkaniques", Etudes Rurales, n° 105-106, pp. 215-241.

4) Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, 1982, p. 128. Pour les croyances en relation avec les plantes chez les Roumains voir Valeriu Buturà, Enciclopedie de etnobotanicà româneascà, vol. II, "Credinţe şi obiceiuri despre plante", Paris, 1988.

5) Marian, op. cit., le chapitre XXIX, "Slobozirea apei". On se préoccupait déjà pendant la vie de creuser des puits dans le même but, avoir de l'eau dans l'autre monde, souci qui paraît même dans les documents du passé (P. H. Stahl, "Le testament de Maxim le marchand - 1753", Buletinul bibliotecii române, IX, Freiburg, pp. 465-478).

6) Dans l'autre monde, on a soif, on a faim, on peut avoir froid, c'est-à-dire tous les besoins d'une personne vivante, ce qui explique la multitude des pratiques destinées à répondre à ces besoins.

7) Voir aussi Valeriu Buturà, Cultura spiritualà româneascà, Bucarest, 1992, le chapitre de présentation des coutumes liées à la mort.

8) Ion Muşlea, Ovidiu Bârlea, Tipologia folclorului din ràspunsurile la chestionarele lui B. P. Haşdeu, Bucarest, 1970, p. 453. Voir aussi P. H. Stahl, le chapitre "L'âme-oiseau" in "Le départ des morts".

9) Ovidiu Bârlea, Folclorul românesc, Bucarest, 1973, pp. 450-451.

10) Paul Petrescu, Motive decorative celebre, Bucarest, 1971, "Pomul vieţii".

11) Paul H. Stahl, "La dendrolatrie dans le folklore et l'art rustique du XIX-ème siècle en Roumanie", Archivio internazioanle di etnografia e preistoria, vol.II, Torinà, 1959, pp. 43-69.

12) Tudor Pamfile, Cerul şi podoabele lui, Bucarest, 1915.

13) Marian, op. cit., le chapitre XXX, "Vàmile".

14) Pour une description d'ensemble du rituel, à part l'ouvrage cité de Marian, on peut consulter utilement l'ouvrage paru sous la direction de Henri H. Stahl, Nérej, un village d'une région archaïque, 3 vol., Bucarest, 1939; et aussi Ioana Andreesco et Mihaela Bacou, Mourir à l'ombre des Carpathes, Paris, 1986.

14) Pour l'importance des seuils voir Henry Clay Trumbull, The Threshold Covenant, New York, 1896; Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, Paris, 1975, surtout les chapitres sur les espaces sacrés. Voir aussi pour les Roumains Paul H. Stahl, "L'organisation magique du territoire villageoise roumain", L'Homme, XIII/3, Paris, 1973, pp. 150-162, et Petre Caraman, Pàmânt şi apà, Iaşi, 1984.

15) Si tot sà mai mergi
Pe cale'nainte
Cà'naintea ta
Tot s'o mai fàcea
O babà bàtrânà
Cu brâul de lânà
Cu bastonu'n mânà
Şi ea ţi-o cerea
Piciorul àl drept
Tu sà nu i-l dai
Cà'ţi trebuie'n rai
Cà tu ai ce da
Tot un gulerel
Cu bànuţ la el
Şi cu'n colàcel
C'ai trudit la el
....
....

Voir aussi Constantin Bràiloiu, "Ale mortului din Gorj", Bucarest, 1936.

16) Chevalier, Gheerbrant, op.cit., loc. cit.

17) Pour une description complète consulter Gail Kligman, The Wedding of the Dead, Berkeley-Los Angeles, 1988.

THE BEAUTY BINDING THE BEAST
A Less Known Motif of the Romanian and European Mythology and Art

Andrei Oişteanu

COSMOS AND CHAOS.

In my latest book I tried to define and analyse a pattern of the Romanian and universal mythical mentality; a principle which I named "Cosmos and Chaos" (1). For the mythical mentality, the Chaos does not disappears in the act of cosmogenesis; it survives in the very structure of the Cosmos. The Universe (or any micro-universe, the human body, the house, the village, the community) is seen as if in an unsteady equilibrium, always oscillating between the state of Chaos (disorder) and that of Cosmos (that is an ordered universe). Generally, the demons and the monsters are hypostases of the Chaos, carriers of a "microbe" that disturbs the order of the Cosmos; and the gods of the heroes fight them in order to maintain or reestablish the cosmical order. Their action is, essentially, or a cosmogonic nature. As a concrete example for this mythical equation, I presented in my book the struggle between the storm dragon in the Romanian mythology and the "solomonar", a magician-priest with meteorological powers. I showed that the solomonar does not defeat the dragon by warlike means, but by magic ones. He does not kill the dragon; he spell binds him. I shall try now to go on with this subject, and make special references to the role of the woman (the goddess, the heroine) in magic binding the monster.

I came to this subject by attempting to reinterpret the well-known legend of the labyrinth and the status of its main characters: Theseus, Ariadne, Dedalus and the Minotaur. The conflict between the two invincible entities is a reminiscence, degraded by literaturization of the first conflict - in "the zero moment" of the mythical history of the Universe - between the principle of the Cosmos (which is the supreme god) and the principle of the Chaos (the primordial Monster). From a hermeneutical perspective, the god's overcoming of the monster is an act of ordering the Chaos, and thus of cosmogenesis. The ordered Chaos becomes Cosmos.

THESEUS AND ARIADNE VERSUS THE MINOTAUR.

Nevertheless, Theseus must face two monsters; the Minotaur and the Labyrinth, two symbolical representation of the Chaos. The destructive, exclusively maleficient action of the Minotaur, as well as its composite biological structure: half man, half bull - define it as a typical symbol of the Chaos. This kind of composite creatures populate and symbolize the Chaos before the Genesis. However natural such abominable creatures could be in a pre-cosmogonical state, the Cretan Minotaur - a germ of the Chaos, arisen out of the blue in the middle of an ordered Universe - is an aberration that cannot exist inside the cosmicized world without contaminating it, without endangering the very order that governe it. The Minotaur has to be defeated (Theseus's solution) or isolated in the Labyrinth (Dedalus's solution), in a chaotic enclave, a quarantine space, in which the main features of the Chaos are reconstructed on a smaller scale: darkness, quietness, lack of any laws, etc. By building the Labyrinth, Dedalus is not a hero who creates the Cosmos in the middle of the Chaos, but one that builds

the Chaos in the middle of the Cosmos; this way he carries out an act of "chaogenesis" (instead of cosmogenesis).

The Minotaur and the Labyrinth are thus two formally different, yet complementary hypostases of the Chaos. The Labyrinth is a realm of total disorder, of complete darkness, of sinuous paths on which the hero wanders paralized by his dread of the monster. And even if he succeeds in overcoming the beats, he is condemned to remain for ever in the bowels of the Labyrinth, devoured by this "architectonic monster" whose mouth he dared to enter. "The real beast is not so much the Minotaur, as the Labyrinth itself" (2). And because Theseus has to face two monsters, merciless and invulnerable alike, he needs two weapons, similarly fearsome; the axe and the ball of thread.

Seen from above, with the thread unreeled by Theseis on its paths, the Labyrinth looks like a spiderweb. But the web in general and the spiderweb in particular are, in the vedic and post-vedic mythology, metaphors of the ordered Cosmos, while the god is assimilated to the spider and called "the cosmical weaver" (3). Theseus seems to weave up the hole in "the web of the world". After passing through the Labyrinth by means of the hall of thread and after defeating the Minotaur with the help of the axe, Theseus transforms this micro-Chaos into a micro-Cosmos, which he integrated again in the macro-Cosmos.

By analising all the variants of the Labyrinth legends, as well as similar legends in the universal mythology, I reached the conclusion that Theseus does not kill the Minotaur inside the Labyrinth (as it appears in the late Greek and Latin written versions of the legend), but he bewitches him, he binds him by magic, he takes him thus bound out of the Labyrint, and only then he sacrifices him in the heart of the city. This used to be the archaic scenario of an initiation ritual (partly preserved in vulgar forms, in the corrida fights). We should not forget that it is again Theseus that binds the Marathon bull - a monster whose mythical and symbolical features are similar to those of the Minotaur. On the other hand, Plato (in his dialogue Kritias, 108-121) renders the ritual of royal investiture, as it took place in the utopical island Atlantis. In the middle of a labyrinthine construction, the new king ("neo-basileus") had to overcome the bull with no weapons, except a club and a net. Only after he was bound and taken out of the center of the Labyrinth, the bull was sacrificed and the young man became the new king. It is very likely that Plato described an archaic Greek ritual of royal initiation.

As a matter of fact, by defeating the Minotaur, Theseus too becomes tje new king of Athens, taking the place of his father, Egeus, who kills himsels.

It seems to be an archaic and universal ritual, since its traces are kept not only in the Greek mythology. The Sumerian hero Gilgamesh spellbinds and then kills Huwawa - a taurimorphous monster hidden in a forest labyrinth. Also in a forest labyrinth fights the Finnish hero Väinämöinen with a huge bear (also called "bull" in the text of Kalevala). He bewitches the beast with charm formulas (another kind of magic binding) and brings him into the village, where he kills him. Jason yoken (thus 'binds') the fierce copper bulls and he also binds the dragon that had been watching over "the golden fleece" by using charming formulas and narcotics. Similarly, Hercules descends into the underworld ("katabasis"), binds the Cerbor and takes him out to day light ("anabasis").

The same motif appears in the Romanian balls and Carrols. The hero wanders in a labyrinth of mountains and forests, until he finds the savage bull (or the stag, lion, dragon) that devastates the village. There follows a fight, but although armed, the hero does not kill the monster, he just binds him and thus takes him into the village as a trophy. On his way, people eulogize him for having bound the monster and taken him alive into the village. It is only here, in the middle of the village, that the monster is eventually killed.

As a rule, in the above-mentioned examples, the hero does not bind the monster with chains or thick ropes, but on the contrary with thin silk threads. It may seem paradoxical if we think that a huge monster with a supernatural strength can be found with such ties. Actually, the fineness, subtlety, and even immateriality of the ties give the measure of their magic character and, implicitly, of their firmness. The demonical wolf Fenrir, in the Germanic mythology, breaks two times the strong chains with which the gods have bound him, but he cannot break the magic ties, thin and soft like silk.

I have reasons to believe that in the archaic forms of the mythical motif there was a magic binding of the monster, which was later narratively replaced by the metaphor of the binding itself. In fact, this symbolical equalization of actions generated a linguistical equalization, too. In many languages, the verbs 'to bind' and 'to spellbind' are identical or have a common root. This is the situation in Sanskrit, in Greek, in Latin, in Romanian, in Turkish, in English etc. (for instance: Lat. 'fascio' - to bind and 'fascinare' - to spellbind, to bewitch; Rom. 'a lega' has both the meaning of 'to bind' and 'to spellbind').

Coming back to the mythical motif under discussion, it can be noticed that the hero undergoes an initiation travel, forth and return (katabasis and anabasis), which can be reduced to four episodes:

1. the hero's departure into the extra-muros zone;
2. the binding the monster;
3. the bringing of the monster into the intra-muros zone;
4. the sacrifice of the monster.

Of course, not all the myths preserved every of these episodes, because, by loosing their deep symbolical significance, some of them were lost or modified. I consider that this applies in the case of the Labyrinth legend itself. Some years ago I launched this hypothesis in a study published in Romania (4). Meanwhile I discovered two old texts that confirmed my supposition. The Byzantine historiographer Joannes Malalas (6^{th} c.) summarized the legend this way: "Theseus followed (the Minotaur in the Labyrinth) and, after he took him out, he killed him". In his turn, Pausanias described a very old image (from the 6^{th} c. BC) of Theseustaking the Minotaur alive and bound out of the Labyrinth (5).

It is high time to reconsider the role played by Ariadne in the mythical scenario. In a late form of the legend, Ariadne has a seconadry part: an erotic-idyllic episode with Theseus and a melodramatic one when he leaves her alone on the Naxos island. Moreover, some mytographers consider that idea of the ball of thread belonged to Dedalus and that Ariadne just gave the ball to the hero. Actually, Ariadne's role was orginally essential, but it has to be reconstructed. First of all, I should notice that, in the above-mentioned parallel examples, the heroes are helped by feminine characters.

Väinämöinen is helped by the maiden Mielikki - mistress of the forests; Jason is helped by the witch Medea; in his fight against the bull of Marathon, Theseus is helped by the witch Hecate etc. (only Gilgamesh seems to make an exception, because in the fight with the taurimorphous monster Huwawa he is helped by the strange creature Enkidu but with whom he has homosexual relations).

In fact, in the legend of the Labyrinth, Ariadne offers the hero an essential help. First of all, according to Ovid and Plutarch, she is the one who gives Theseus the ball of thread (6). On the old Greek pottery, Ariadne is represented handling the fork and the spindle in the classic position of the spinster and then giving the ball to Theseus. On the other hand, according to Plutarch, Ariadne hangs herself, typical symbolical representation of the spider hanging from its own thread. Even her initial name, Ariagné, suggest the association with the spider ("arachné") and with the legendary weaver Arachné, transformed into a spider by goddess Athens. As a matter of fact, in a variant of the myth, when Theseus entered the Labyrint, Ariadne remained at the entrance, keeping in her hand the other end on the thread, and in another variant, Ariadne accompanied the hero inside the Labyrinth (7).

As compared to the classical form of the scenario, I have reconstructed three new elements, which must have disappeared from the archaic (initial) form of the legend. These are:

1. the Minotaur was not killed inside the Labyrinth but outside it;
2. in order to be taken out of the Labyrinth, the monster was bound by magic;
3. in the act of magic binding Ariadne played an important part.

The involution of the legend, by disappearance of these three elements, is due to a major modification of the mythical mentality and to the loss of some essential mythical - symbolical significations.

SAINT GEORGE AND THE MAIDEN VERSUS THE DRAGON.

Exactly the same phenomenon, with just the same consequances, took place in the case of another well-known legend: Saint George and the dragon - a Christian legend which has, nevertheless, old mythical origins.

I shall remind you, in brief, the content of the legend: in Palestine, nearby of a city, a fierce dragon takes shelter in a cave (a kind of labyrinth), terrorizing the population and devouring people and animals. Like in the legend of the Minotaur, in order to calm down his fury, the dragon is periodically offered a girl from the city. It is now the turn of the king's daughter, who is exposed at the entrance of the cave. When the dragon is ready to swallow her, there comes St George - Christian soldier in the army of the Roman emperor Diocletian - who kills the dragon "in the name of the Father, of the Son and of the Holy Ghost". Saint George is married them to the king's daughter, and the king and the whole community convert to Chrsitianity. On the place where the dragon was killed by the hero was built the first Christian church.

Usually, the killing of a dragon (or a monster) is the essence of the foundation myths. When the supreme god kills the dragon, he creates the Cosmos from its body (in this case, it is a cosmogonic myth; a myth of the foundation of the Cosmos). When the monster is killed by the hero, on the respective place a new temple, a new town

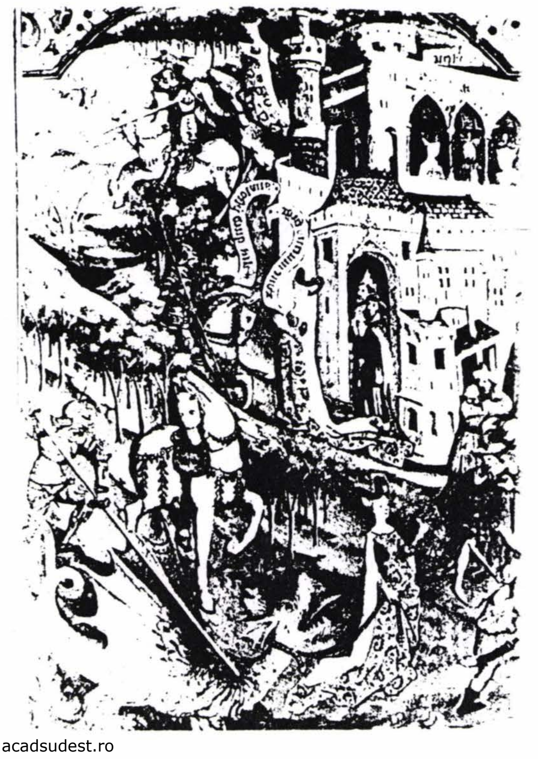




1. - Romanian icon.
2. - Engraving in Varlaam (Cazania), 1643.
3. - Painting by Paolo Uccello (half of the 17th c.)
4. - English miniature (17th c.)
5. - Two gilded silver plates from the 4th c. B.C.
6. - Alchemical emblema,(14th c.)
7. - Egyptian reprezentation on Ramses' sarcophagus (12th c. B.C.)
8. - St. Marthe and the dragon Tarasque.

1	2
3	4





or a new kingdom is founded. In the case of Saint George's legend, the Christian symbolism left its mark. The dragon - a symbol of the defeated paganism - represents the old god (now a 'daimon'), to which human sacrifices are made. Nevertheless,the hero's overcoming of the monster preserves its foundation myth character (this time the foundation of the first Christian church and community).

These aspects do not concern us particularly now. What I interested in is the survival of certain motifs from the archaic form of the myth. In some old Romanian texts, St George does not kill the fierce dragon in front of the cave, but he asks the maiden to untie her belt, to bind it onto the dragon's neck, and to like him like a same dog into the city. Only here, in the middle of the city and in front of the king and his people, does St George kill the dragon. These are exactly the motifs I supposed to have disappeared from the legend of the Labyrinth: "the binding of the monster (by the maiden)", "his bringing in, from the extra-muros zone" and "his killing, in the intra-muros zone". The survival of these motifs in the old Romanian texts (and not only) is very spectacular, since these motifs do not actually render a service to the Christian signification of the legend; St George could carry out his apostolic mission without the maiden binding the monster.

It is interesting that in the late Middle Ages, the mythical motif "the beauty binding the beast" disappeared in most of the legends. It was however preserved in the iconographic representation in the 15^{th} - 18^{th} c. At least this is what happened in Romania, where this image appears in very many iconic representations and on the painted walls of the Orthodox churches in Moldavia and Wallachia.

Similar iconographic representations are to be found all over Europe, from the Eastern to the Western part; in Russian and Bulgarian icons from the 15^{th} to the 17^{th} c. (8), in English miniatures from the 15^{th}c. (9), in alchemic illustration from the 14^{th} c. (10), in a painting of Uccello from the middle of the 15^{th} c. and so on; and even outside Europe, as for example in an Ethiopian Christian miniature from the 17^{th} c. where St George is represented as Horus killing a crocodile-like dragon bound by the neck by the princess (11).

In most of the versions of the legend of St George, the motif "the beauty binding the beast" disappeared completely; in some others, it was kept, although altered. For example, in s German ballad (from 1601) the maiden binds the dragon with her belt, but St George is the one who brings him, thus bound, into the city. In a Romanian variant of the legend, from the same epoch as the German ballad (the beginning of the 17^{th} c.), the alteration is even more spectacular: St George binds the dragon with his own belt and the maidon leads him thus bound into the city. But the most spectacular involution of this episode is the following: unable to understand how the princess (a helpless victim) could bind the terrifying dragon, the anonymous story teller has the dragon bind her with a golden chain (12).

THE EROTIC BINDING OF THE BEAST.

At this level of discussion, I should like to underline another major significance, which disappeared in most cases, but left some traces that allow us to reconstruct it; It concerns the erotic component of the relation between the beauty and the beast.

We saw that the binding proper of the monster is in fact not a physical act, but the metaphor of a magic one. In the myths and legends I have mentioned, the maiden's magic binding of the dragon is in fact an "erotic-magic binding" (13). This thing is rendered obvious by the fact that the victim offered to the dragon is never a man, but always a woman, always young, beautiful and virgin.

Even the binding of the beast with the maiden's belt has erotic connotations. The unfolding of the belt is an act of ritual and symbolical nekedness. Moreover, in the Roman antiquity the offering of the belt to a man was a symbolical gesture of sexual obedience (14). Such symbolical gestures have been preserved in the Romanian wedding customs, when the bride offers her belt to the bridegroom in the wedding night (15). A major argument for this is the fact that, in some texts, St Marthe from the French mythology takes out her chastity belt and binds with it the dragon Tarasque (16). This is an explicite case of "erotic binding".

In the Roman-Greek-Thracian space the nature, agriculture and fertility goddesses, like Ceres, Demeter, Artemis, Bendis (Diodorus Siculus, "Hist. Bibliotheke", IV, 51) fly through the air as dragons' back or in chariots drawn by dragons. The witch Medeea of Colchis also has the power to bewitch the dragon, to bound him and to fly on his back in the air (Ovidius, "Metamorph." VII).

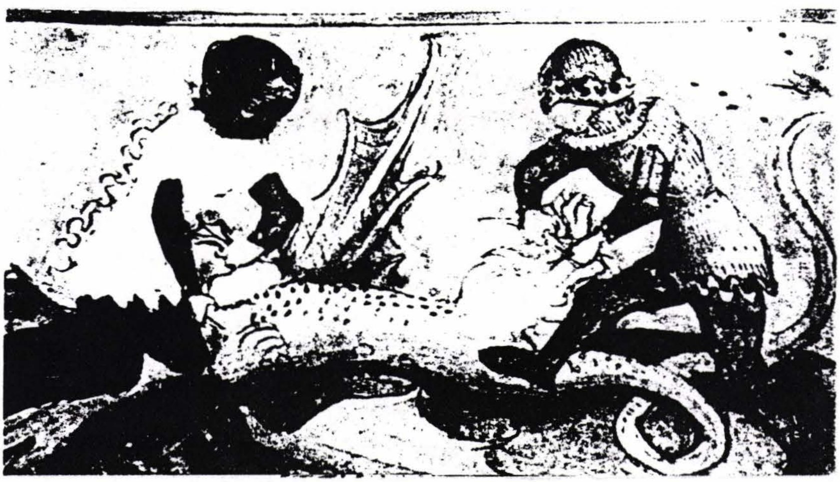
For the Thracian zone I have to resort to archaeology. On two little gilded silver plates from the 4th c. B.C. - discovered at Letnitza, Northern Bulgaria - two priestesses are represented in relation with dragons. On the first plate, the priestess keeps in her left hand a sacrifice vessel (patera) and performs a libation ritual, while in her right hand she keeps (or caresses) a tricephalous dragon. The dragon is shown bending and leaning on his tail, in a vertical position and in an ascending movement suggesting that he is rising to the sky.

The second plate is even more interesting. Here, the priestess keeps in her hand the briddle of a horse-headed dragon, with a stylized mane. The oblique ascending position of the priestess and of the hipo-cephalous dragon, as well as the lack of contour in the lower part of the plate make me believe that the two characters are floating through the air. As a rule, the representations of the hipo-cephalous dragon symbolizes the possibility for the monster to be ridden. The same mythical fiction phenomenon appears in some Romanian folk legends on wizards with meteorological powers, in which "the dragon of the clouds has a horse head and a snake body". The gestures of mounting the dragon "like a horse" and of bridling him are so full of major significances and so essential in the economy of the scenario, that the ophidian character of the dragon can be left aside completely; in some legends, the dragon of the clouds becomes a horse or a chariot drawn by winged horses.

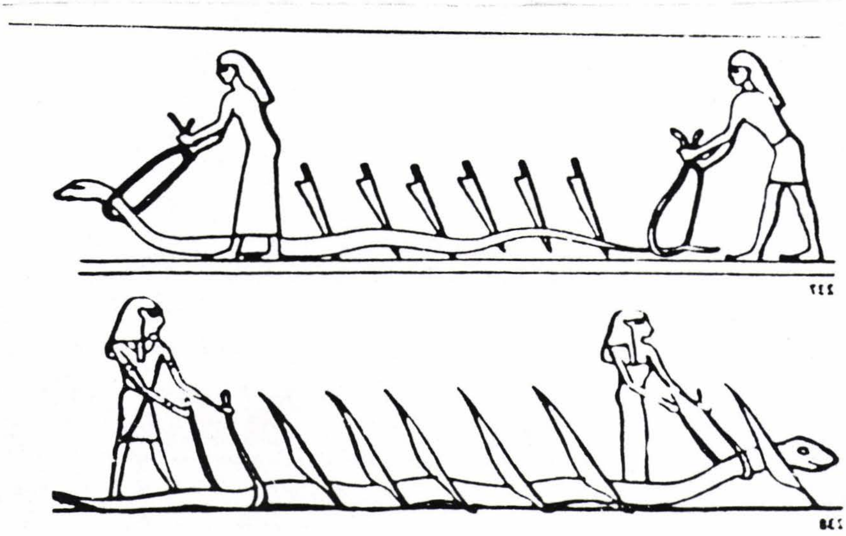
The magic-erotic binding can be presupposed in the images on the two gilded silver plates, but it is outspokenly formulated in two Latin texts by Lactantius and Victor Aurelius (4th c. A.D.). The texts are about Romula, a real priestess from Dacia ("Transdanuviana"), who made sacrifices to some mountain divinities ("deorum montium cultrix") and who had sexual relations with a dragon "matrem compressam dracone"). The author says that from their union a son was born, Galerius, who in 305 A.D. became the emperor of the Eastern Roman empire (Victor Aurelius, "De vita et moribus imperatorum" 40, 17).



5



6



7

The motif survived in the beliefs of the witches in medieval Europe, yet it was no longer the dragon the one erotically bound, but his Christian replacer, the devil. One of the fifteen offences with which the witches were usually charged was "copulation with the devil" (as Jean Bodin wrote in "La démonomanie des sorcières", Paris, 1581). For five centuries (from the 13^{th} to the 18^{th} c.) thousands of burnings at the stake took place under this accusation.

Returning to the erotic aspect of the mythical relation between the beauty and the beast: the maiden is sometimes exposed naked at the entrance to the dragon's cave. Some other times - like in an old Romanian text - the princess is esposed dressed "as if for wedding", and the dragon is supposed to become the emperor's son-in-law. In the late, already classic form of the legend we are told that the dragon devours his victims. I think that this is also an instance of alteration of a more archaic motif: not the dragon's hunger was satisfied, but his sexual appetite. Some texts are evident in this sense. In a Romanian legend we are told explicitely: "The dragon eats a virgin girl, after having made love to her". It is a moment of transition in the process of involution. The old action of the dragon has not disappeared completely, it doubles the new one; the dragon first sleeps with the girl and then eats her. In a Russian fairy-tale the situation is even more explicit: "The dragon grabbed the emperor's daughter and dragged her inside his den, but he didn't eat her; she was so beautiful, that he married her" (17).

As a matter of fact, the initial erotic relation of the couple dragon-maiden was later transferred upon the couple hero-maiden. The mentality of the classic triangle operates here; two males and one female. As a rule, the hero that overcomes the monster gets married to the princess: it is the case of Theseus and Ariadne, Jason and Medea, Perseus and Andromeda, Hercules and Hesiona, St George and the princess, as well as of many other couples in the legends and fairy tales of the world.

The medieval legend on the capture of the unicorn also contains an explicit act of erotic charming of the beast (18). This legend also includes all the motifs discussed so far. A beautiful maiden is sent into the "labyrinth" of the forest to catch the fierce unicorn. The unicorn falls in love with the girl, draws tenderly near to her, lays his head with the phallic horn in her lap and then falls asleep in her arms. In this case, the sexual act is so transparent and the maiden's erotic magic binding of the beast is so evident, that the metaphorical binding with physical ties disappears completely. Only afterwards comes the hunter, binds the bewitched unicorn, takes him into the city and kills him. In this legend the hero looses his importance; he remains a secondary and anonymous character (see the French tapestries "La Dame à la Lycorne") (19).

In the Middle Ages this legend of the unicorn was interpreted in different ways, but in all situations the erotic relation was noticed and speculated. In the ecclesiastic interpretations, the image of the unicorn in love with the maiden was identified with the biblical image of the Immaculate Conception, the maiden being the embodiment of the Virgin Mary, and the unicorn symbolizing the Holy Ghost.

For the alchemists, the maidon represented the passive and feminine aspect of mercury, while the unicorn symbolized the savage and viril force of the "spiritus mercurialis". Their erotic encounter was "conjunctio oppositorum", and their sexual relation had as a result the alchemical gold, of an androginous nature (20). When, in

the alchemical iconography, the mercury is represented by the dragon, he must either be beheaded by the hero's sword or bound by the hero (the sun, the gold) and by the heroine (the moon, the silver) (21).

THE DEFEAT OF THE BEAST. A TYPOLOGICAL SCHEME.

I have now all the necessary data to attempt a presentation of the initial, archetypal form of the myth. Similarly, I am able to sketch out the way in which the myth involuated from this zero level.

0. The zero level is that of the cosmogonic myth. The supreme androgynous god creates the Cosmos by ordering the Chaos. The cosmogenesis is usually represented by some complex action upon the primordial monster; he is bewitched, bound by magic and killed with warlike weapons. In this divine entity are gathered all the oppositions ("conjunction oppositorum"); masculine and feminine, warlike and magic, a.s.o.

1. For the archaic man, a unique, bisexual entity is a very abstract image, which cannot be encountered in the real world. This is why it is replaced by a more concrete and natural image: a couple of entities (masculine and feminine). The primordial androgyny is divided into two cosmological principles, represented by the god and the goddess and, later on, by the hero and heroine. The god/hero takes over the masculine and warlike qualities of the primordial divinity, while the goddess/heroine acquires its feminine and magic qualities. At this first level of involution of the myth I can find the legends of Jason ans Medea versus the dragon and probably also the archiac form of the legend of Theseus and Ariadne versus the Minotaur.

2. The heroine becomes a victim of the monster, but she does not totally lose her magic prerogatives. She helps the hero by binding the monster. Take for instance the legend of St George and the maiden versus the dragon.

3. At the third level of involution of the myth, the heroine is a victim of the monster and she loses completely her active role and her magic powers. Appearing out of a blue, as "Deus ex machina", the hero overcomes the beast by himself, with strictly warlike means. See the legend of Perseus and Andromeda, Hercules and Hesiona a.s.o.

At the levels 1, 2 and 3 the marriage of the hero with the heroine is a metaphor for the restauration of the primordial bisexual unity. I think that this final hierogamy must be understood as an act of mythical androgynization.

4. The heroine disappears completely from the structure of the myth. Yet her magic powers do not disappear; they are added to the warlike qualities ot the hero. In the French christian mythology there are numerous saints who strike the dragon with their bishop crutches and bind his neck with some piece of garment (22). See the legend of St Marcel, St Romain, St Julien, St Clement, etc. and the legend of St Silvester in the Roman Christian mythology. Some of these saints (St Marcel of Paris, St Silvester of Rome) bind and kill not only a dragon, but also a fierce bull.

5. Not only the role of the heroine involuated up to her disappearence, but some times the role of the hero too. He becomes a secondary character, and the heroine defeats the beast in a magic-erotic way. See the above-mentioned legend of the unicorn, in which the hero is left in the background; an anonymous hero, who acts without any heroism. This level of involution of the scenario appears also in some Romanian

wedding ballade; the fierce aquatic bull produces a catastrophic flood (a hypostasis of the pre-cosmogonic Chaos). The maiden overcomes the monster with magic spells and by spinning a thread (allusion to the binding). The hero does not appear in the story; he is only mentioned in the magic spells of the girl; she threatens the bull that, in case he does not calm down (that is, in case her magic acts do not prove effective), she would call the hero and he would kill the monster with his spear. Thus, the warlike presence of the hero is only a virtual one.

6. The hero disappears completely from the scenario of the myth. The heroine alone binds the monster with magic-erotic methods. See the French Christian legend of St Marthe, who binds the dragon Tarasque with her belt. I can also include here the image of the heroine overcoming the lion in the Tarot divination cards (N° 11, from 'the major arcana'). Here the maiden - with the magician's hat - seems to have taken over the qualities of the hero, since she is represented while defeating the lion like Samson or Hercules, and the card is called "the power" ("la force"), but the commentators on the symbolism of the Tarot cards consider it to be "the power of love" (23). I will remind here of the Romanian wedding ballads in which a huge fish (an aquatic monster, again a hypostasis of the aquatic Chaos) devastates the maiden's garden. The heroine weaves a bewitched net and catches the monster. As a rule, this kind of ballads have a nuptial (implicitely erotic) character. The story ends with the killing of the monster; a new house for the young married is built from his body and the wedding feast is prepared from his flesh. One can see here the essence of a foundation myth (in this case, the foundation of a new house and a new family), originating in the myth of the Cosmos foundation, which is the zero level of my classification.

PATRIA & MATRIA.

Finally, I would like to make some other specifications, from the perspective of the cultural anthropology of the sexes. We saw that the hero and the heroine, the god and the goddess were originally embodiments of some cosmological principles; the masculine and the feminine (like "mutatis mutandis" - 'iyn' and 'yang' in the Chinese archaic cosmology). It is a normal division, if we take into account the sexual division in the whole nature.

But we have to ask ourselves why the mythical mentality gave the woman a certain role and the man another one. We saw that, as a rule, the woman is the one who binds the beast - by weaving, spinning, etc. These activities have indeed been specifically feminine, from the beginning of the history of mankind until today. Similarly, in mythologies all around the world those who initiate and patronize such activities are the legendary goddesses and heroines. These conclusions of economic and cultural anthropology can also be supported by some arguments of linguistic anthropology; see the semantic and phonetic ressemblance among the Germ. "weib" (woman), "weben" (to weave) and Engl. "web", as well as between the Engl "to weave" and "wife" etc.

In the legends analysed above, the woman overcomes the beast by magic, while the man uses warlike methods. This bipolarization is also symptomatic. The woman seems to be more apt to understand religious and magic mysteries. In the traditional societies, the woman is closer to magic, to religion, to everything related to beliefs, customs and traditions. She is the one who transmite them to the children, with and through the

language. And it is no wonder that somebody's language - the one in which he or she communicates, thinks, dreams and prays - is called "mothertongue", and not "fathertongue".

However, the homeland is called "patria" (Lat. "pater" - father) not "matria"; it is a fatherland not a motherland. For the archaic and traditional societies, the father-land is the place where the "fore-fathers ("patris") are buried; on the other hand, the earth is worked (with tools) and defended (with weapons) by the man. Even if the nature of the 'weapons' used by the woman for defending the homeland is completely different, they are not less essential. The woman seems to be the immobile and conservative element (without any pejorative meaning); she is bound to the center, to the house, to the family; she gives birth and raises the children, she preserves and transmits the traditions of the family and, implicitely, of the ethnic community. Even if the man is considered - I repeat, in the traditional societies - to be "the head of the family", the women is "the soul of the family". If we looked for equivalent expression in the language of the post-industrial societies, we could say that the man was responsable for the hardware, and the woman for the software.

Aniway, the problem of the inequality between the woman and the man in the traditional societies should be reconsidered. The feminine values and capacities and the masculine ones were different, but complementary, not in competition. The inequality appears only when comparing and measuring them using the same unit. Using a unit proper to the woman, the man would appear to be in inferiority, and viceversa.

The role of the woman is huge, anyway equal to that of the man, only different. This proportion also appears in the above-analyzed myths. The heroine's magic action upon the monster is as important and decisive as the hero's warlike action. Their roles are completely different, but equally important.

I don't think that today - in an epoch, let's call it, post-feminist - the problem could be solved neither by claiming the superiority of the woman compared to man (the goal of the radical feminism), nor by claiming their identity (the goal of the primitive feminism), but rather by claiming their alternity and equality.

N O T E S

1) Andrei Oişteanu - Motive şi semnificaţii mito-simbolice în cultura tradiţională românească (Mytho-Symbolic Motifs and Meanings in Romanian Traditional Culture). Minerva Publishing House, Bucharest, 1989.

2) Octavian Paler - Mituri subiective (Subjective Myths). Bucharest, 1975.

3) Mircea Eliade - Méphistophélès et l'Androgyne. Gallimard, Paris, 1962, pp. 215-218; le même, Images et Symboles. Gallimard, Paris, 1979, p. 150.

4) Andrei Oişteanu - "Labirint. Ordine şi Haos"; in Vatra, n° 11, 1983.

5) Pausanias - Travel in Greece, III, 18, 7.

6) Ovid - Metamorphosis, VIII, 175-177. - Plutarch, Theseus, XIX.

7) Paolo Santarcangeli - Il libro dei labirinti. Vallechi Ed., Firenze, 1967.

8) Konrad Onasch - Icones de la Russie ancienne. Ed. Siloë, Berlin, 1982, ill. 21 and 23. - Iconi ot Balkanite; Sofia and Belgrad, 1966, p. 135.

9) Judy Allen, Jeanne Griffiths - The Book of the Dragon; Orbis Publishing, London, 1979, p. 2.

10)Stanislas Klossovski de Rola - Alchemy. The Secret Art. Avon Books, New York, 1873, ill. 14.

11) Judy Allen,Jeanna Griffiths, op.cit., p. 54.

12) Stith Thompson - Motif-Index of Folk-Literature. Indiana University Press, Bloomington, 1955, motif B 11.10.1.

13) For the equation eros = magic, see Ioan P. Couliano - Eros et Magie à la Renaissance. 1484. Flammarion, Paris, 1984.

14) Paulus, ap. Fest, 63, 18M, s.v. "cingillo"; - see R. Ferwerda, "Le serpent, le noeud d'Hercule et le caducée d'Hermes", in Numen, vol. XX, fasc. 2, Leiden, 1973, pp. 104-105.

15) Simion Florea Marian - Nunta la Români (The Wedding of the Rumanians). Bucharest, 1890, p. 261.

16) Louis Dumont - La Tarasque. Gallimard, Paris, 1951.

17) V. I. Propp - Istoriceskie korni volkshebnoi skazki. Leningrad, 1946.

18) Andrei Oişteanu - "The Unicorn. Zoomythological Commentaries"; in Ethnologica, Bucharest, 1982, pp. 63-79.

19) The Unicorn Tapestries. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1974.

20) C. G. Jung - Psychology and Alchemy. Princeton University Press, 1977, p. 438.

21) See the note 10.

22) Marie-France Gueusquin - Les mois des Dragons. Paris, 1981.

23) Elisabeth Haich - The Wisdom of the Tarot. New York, 1975, p. 91.



8

LE TRANSPORT DES CHARGES SUR LA TETE

Le "chapeu" du "descarregador de peixe de Setubal"

Noëlle Perez-Christiaens

L'histoire du port sur la tête nous entraîne très loin; il semble que ce moyen de transport ait été pratiqué dans le monde entier, si l'on excepte qulques rares endroits où règne un autre mode de transport. Le transport des charges sur la tête n'a jamais été l'unique mode d'une region, il est un moyen privilégié qui n'exclut pas les autres. Il est parfois l'apanage du sexe féminin ou d'une profession, du moins si on l'observe maintenant. Nos investigations en Europe, commencées dès 1959, se sont intensifiées à partir de 1982.

En Europe, ce moyen de transport est plus pratiqué par les femmes que par les hommes; j'ai donc pensé qu'il était urgent de recueillir des témoignages d'hommes pratiquant ou ayant pratiqué le port sur la tête; c'est ainsi que je me suis fixée à Setubal, au Portugal. Lisboa est située sur l'embouchure du Tejo; pour arriver à Setubal il faut traverser le vaste estuaire du fleuve; la route monte et passe par ce qu'on pourrait appeler un col pour redescendre ensuite dans la vallée du Sado. C'est sur son estuaire, bien protégé et parfois gêné par la prequ'île de Troïa, que s'étale ce qui fut le grand port sardinier portuguais. L'industrie du poisson perdant son importance, Setubal aujourd'hui tourne le dos à son port et ignore même qu'il existe encore des "descarregadores" qui déchargent tous les jours, en pleine nuit et au petit matin, le poisson auquel les jeunes tournent le dos, lui préférant les "bifs". C'est dans ce monde de la "borda de agua", si rude et si tendre à la fois que j'ai tenté de pénétrer, de manière à pouvoir approcher du plus près possible les déchargeurs de poisson.

BIEN POSE SUR LE COUSSINET.

Jean de la Fontaine, dans sa fable intitulée "La laitière et le pot au lait" nous apporte un témoignage intéressant; au XVIII-e siècle les femmes allaient au marché vendre leur lait avec la jarre installée sur la tête, au-dessus d'un coussinet. On l'appelait en français (en Ile de France) tortillon. Il a un nom particulier dans chacune de nos provinces, parfois même plusieurs. Le tortillon diffère de forme, de matériau, selon les régions, les pays.

Au Portugal on l'appelle "sogra" - belle-mère, car "la jeune femme est écrasée sous sa cruche d'eau comme sous sa belle-mère". Ce nom est remplacé au nord par celui de "rodilha", appelé au sud "rodila". A Lisboa et jusqu'à Aveiro les femmes ont l'habitude de se faire de très beaux objets en petits bouts de tissu; de couleurs différentes, passées l'un dessus, l'autre dessous, ceci fait une espèce de tissage. Les rodela ont la forme d'un anneau; ce sont surtout les femmes qui travaillent "dans le poisson" qui les utilisent, les autres prennent souvent simplement un chiffon qu'elles enroulent au dernier moment.

A la campagne, près de Porto, j'ai vu un homme porter; sa femme lui avait tendu une rodilha (un grand chiffon) qu'il avait enroulé pour faire une "rodela", puis il se l'était posée sur la tête avant de monter un sac de grains dans une espèce de grenier. - A Aveiro, dans les salines, hommes et femmes cousent une "grosse chose" avec de la ficelle sur un chapeau. Leur instrument de travail indispensable est donc ce chapeau avec cette rodela grossière cousue dessus; la-dessus vient reposer la

"canastra", grand panier plat de quarante kilos pour les femmes et de soixante pour les hommes. A Alcochete et Praias de Sado, au contraire c'est une rodela de jonc, bien fabriquée par un spécialiste, qui protège les paludiers.

Il y a également une autre façon de protéger la tête, c'est le chapeau. Certains chapeaux ont une calotte assez haute pour permettre de glisser dedans tout un rembourage. D'autres ont une calotte ferme qui est elle-même, dit-on, une rodela, ce qui étonne car un pareil chapeau coûte cher et, pour n'être pas obligé d'en changer souvent, il doit falloir le protéger. Il y avait aussi le système de coudre la rodela sur la calotte du chapeau, ainsi on était assuré qu'elle ne tombera pas. - A Vagueira j'ai vu une femme ôter son foulard, poser sur la tête sa rodela, puis remettre le foulard fixant la rodela sur la tête. Elle posa ensuite sa canastra à même sur son fichu. - Enfin il y a dea rodela qui ne servent qu'une seule fois; une informatrice me disait que dans le pays de son mari, l'Alemtejo, on fait les rodela de "palha de semteio" - paille de seigle enroulée de la main gauche sur la main droite et qu'on place généralement sur le chapeau.

La rodela des paludiers des salines d'Alcochete est faite en "palha de junco" - paille de jonc, plante qui pousse près des oeillets de sel et sert également à recouvrir les mulons lorsqu'il commence à pleuvoir. L'herbe est savamment enroulée et maintenue avec une espèce de corde faite de la même herbe torsadée. On maintient également avec de la ficelle de chanvre, de manière que cela soit solide et confortable et ne se défasse pas. Deux ficelles y sont attachées qui serviront à fixer la rodela sur le chapeau ou la casquette du paludier. Parfois on protège la paille avec de la toile cirée ou du plastique. J'ai vu aussi la rodela maintenue à même la tête avec des liens de même fibre.

De nos jours, dans les salines d'Alcochète et dans celles de Praia de Sado, derrière Setubal, le port sur la tête a disparu; on décharge à la brouette ou au tracteur, comme dans celles de Guérande en France. Les salines de Faro, dans le sud, sont depuis longtemps mécanisées.

LE MOUCHOIR DE TETE DES DECHARGEURS.

On l'appelle le "lenço de cabeça"; il est en coton de 95 cm de côté dont la chaîne et la trame alternent des fils blancs et noirs, ce qui donne des petits carrés rectangulaires blancs, noirs ou gris, bordés de grandes lignes noires, larges de 15 cm. Ce foulard fort beau est devenu introuvable; aujourd'hui on voit des mouchoirs de diverses couleurs.

Pour se le mettre sur la tête, le déchargeur le plie en pointe et pose le grand bord du triangle, la diagonale du carré, sur le front jusqu'au sourcils. C'est le mouchoir qui protège le front du bord ferme de la pièce supérieure, la "baretina". Puis il le noue relativement bien serré derrière la tête, en laissant les deux pointes du triangle sous le noeud. C'est un peu de cette manière que les femmes du nord du Portugal (à Porto par exemple) nouent leur mouchoir de tête; c'est ainsi que le mettaient les "varinas", c'est encore ainsi que le nouent les femmes employées dans les fabriques de conserves. Comme il n'est pas bon de se fatiguer pour rien, ils ne le dénouent pas en l'ôtant et le renfilent le lendemain, comme on met un bonnet. Les pointes du noeud sont laissées flottantes sur les épaules et le cou ou sont reprises sous le noeud selon le désir de chacun.

Depuis quand date ce mouchoir dans l'ensemble vestimentaire du déchargeur? On m'a répondu "depuis toujours"; aussi loin que remonte leur mémoire, ils se souviennent d'un mouchoir de tête sur la tête de leurs pères, pas forcément de la même couleur.

LA "BARETINA".

Il y a encore peu de temps, personne n'allait au travail nu-tête; les hommes de la génération de Miguel (le principal informateur) ôtent leur casquette au moment des repas et la remettent aussitôt après. Il devait y avoir sous cette coutume des règles de santé, se protéger du soleil ou du froid.

En arrivant sur le lieu du travail, les hommes troquent leur couvre-chef de ville contre celui de travail. C'est ainsi que, même s'il n'y a plus de travail on peut reconnaître les déchargeurs sur l'aire de la criée à leur chapeau spécial, la "baretina". Celle-ci ne les quitte plus depuis le moment où chacun d'eux sort du vestiaire et jusqu'au temps de repartir à la maison.

Ils enlèvent le grand chapeau qui est lourd et encombrant mais gardent la baretina, que ce soit pour "matar o biche" - tuer le ver, c'est-à-dire aller s'asseoir à la taverne de la criée pour se refaire d'un sandwich et d'un verre de vin. Ils l'ont encore sur la tête lorsqu'ils préparent le poisson a remonter chez eux pour les repas, quand ils vont vendre le poisson qu'on leur avait mis dans le chapeau et même quand ils se reposent en attendant le prochain bâteau à décharger. La baretina ne les quitte pas, et lorsqu'ils l'enlèvent c'est qu'ils sont prêts à remonter chez eux.

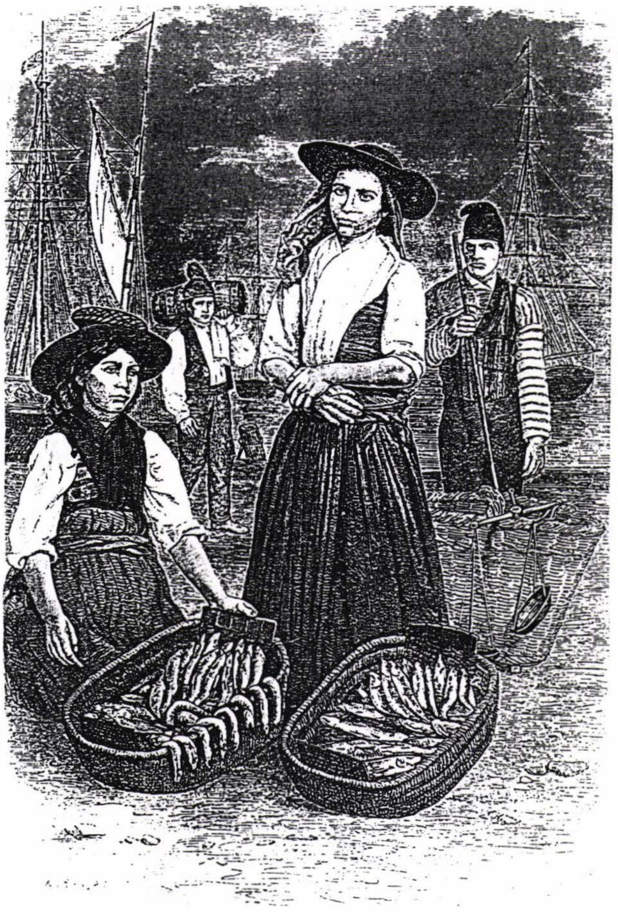
La baretina est la suite logique du chapeau que les hommes avaient sans cesse sur la tête; il était neuf pour les cérémonies et la messe du dimanche, puis descendait de rang et servait pour tous les jours. La baretina a un second rôle, protéger la tête des agressions de la charge. Entre le moment où le chapeau est encore porté en ville et celui où il passe au rang d'instrument de travail, il subit toute une préparation. De toute façon il n'y a plus de ces chapeaux à acheter chez les chapeliers, la mode en est passée. Quand on en veut il faut tâcher d'en trouver dans un vieux grenier ou encore aller à la Feira de Ledra, à Lisboa. C'est ce que nous avons fait en rapportant plusieurs; cela peut être aussi des chapeaux de feutre féminins. Plus le feutre est bon, meilleure sera la baretina.

On rapporte la chapeau à la maison, on ôte sa coiffe et le ruban et tous les petits bouts de fils qui restent piqués dans le feutre. C'est extraordinaire de voir ces hommes parfois si frustes avoir une telle minutie, un tel souci du travail bien fait, pour des détails qui pourraient paraître insignifiants. Une fois débarassé de ce qui n'est pas lui-même, le feutre est plongé dan une bassine d'eau froide où il reste plusieurs jours. On sort le chapeau de l'eau, on l'égoute, on le pose sur le sol où on le remplit de sable mouillé qu'on tasse bien. On secoue le chapeau afin que le sable se tasse encore mieux, on le fait sauter et tourner entre les paumes des mains et on remet du sable jusqu'à ce que la calotte soit remplie à raz bords.

Le chapeau ainsi posé sur une forme de sable, on le retourne avec précaution et on en cloue le bord horizontalement, sur une planche où on le laisse sécher. Le feutre perd tout son moelleux et sa douceur, tout ce qui faisait son élégance et, tel un carton se rigidifie. De temps en temps on remouille le feutre pour qu'il prenne bien

Setúbal





Marchandes de poissons (voy. p. 162). — Dessin de [illegible]

la forme. Puis on démoule le "fromage" de sable qui a pris la forme de la calotte.

Arrive le temps d'imperméabiliser la baretina; on sent que le souci constant est de se mettre à l'abri de l'eau; la baretina va être peinte, repeinte, si possible à à la peinture à l'huile, jusqu'à ce qu'elle soit imprégnée de peinture jusque dans la profondeur des fibres.

La chapeau de feutre est devenu une baretina qui peut servir à tout le monde. Il s'agit maintenant de l'ajuster, la faire à sa tête car c'est elle qui est la base de son confort dans le travail. Si elle est un peu large on lui met une ficelle (comme on mettrait un ruban) pour la resserer juste à la pointure de la tête. Dans le fond de la calotte on va minutieusement installer la protection "douceur" de la tête; de la flanelle, de la mousse de plastique, de cette bourre faite avec les fils éfilochés à des tissus de toute sorte et qu'on achète pour servir de chiffon à jeter, c'est ce qu'on appelle "desperdisso". En tâtonnant, la tête fait sa baretina comme le pied fait sa chaussure; il fut que la tête se sente tout à fait à son aise.

LE "CHAPEU" DES DECHARGEURS.

Aussi loin que remonte notre documentation, jusque vers le début du siècle, les déchargeurs avaient déjà le grand chapeau aux larges bords. On pourrait imaginer qu'au début les déchargeurs de poisson de Setubal se protégeaient avec la baretina dont la calotte était moelleusement garnie à l'intérieur; la rodela n'était pas pratique sous un panier à poisson.

Notre hypothèse semble trouver une justification dans la cour de la criée même. En effet, certains déchargeurs transportent des caisses de poisson arrivées par camionette en se protégeant seulement avec la baretina. Ces déchargeurs n'appartiennent pas à une compagnie, ils travaillent pour leur propre compte et se nomment "moços de fret". Il en est de même de ceux qui transportent le poisson depuis la criée jusque sur les étals des poissonnières du marché.

Lorsque le poisson ne dégoutte plus de saumure, la baretina suffit, encore que l'on voit nettement sur le dos et les épaules des "moços de fret" les tâches d'eau qui coule depuis la baretina. Dans lé déchargement du poisson par les déchargeurs il y avait donc plus que la tête à protéger, le dos et les épaules. Cela a dû donner lieu à toute une recherche pour que ce travail tellement dur endommage le moins possible la santé des homes. Evidemment, ce sont les hommes eux-mêmes qui cherchaient à améliorer leur outil de travail au fur et à mesure de l'évolution de la "faena" - travail et aussi de l'arrivée sur le marché de nouveaux produits.

Si nous reprenons l'idée évoquée plus haut du travail au début de l'industrie de conserves, cette recherche de l'instrument de travail adéquat a pu très vite spécialiser les déchargeurs dans l'une ou l'autre des branches de la profession: peu à peu, ceux du sel ne pouvaient rien faire que décharger du sel, ceux du poisson pouvaient passer d'une denrée à une autre.

En effet, le sel ne mouille pas, tandis que les paniers à poisson au sortir de la calle dégouttent d'eau salée. C'est une eau glaciale car la cargaison est saupoudrée de glace pilée mélangée a du sel. Le premier souci des déchargeurs a été donc de se fabriquer un parapluie; on peut dire sans exagérer une rodela-parapluie. Jusque-là, la protection du cuir chevelu et du crâne suffisant, maintenant il fallait protéger les

épaules et le dos. Il a du y avoir divers essais; celui qui eut le plus de succès et qui a peu évolué est le grand chapeau qu'on appelle ici 'chapeau à larges bords' ou mieux, 'chapeau-gouttière'; le nom courant est celui de 'chapeu' - chapeau.

En observant ce qui se passe à la criée nous constatons que certains déchargeurs se protègent la tête seulement à l'aide de la baretina; en fait ils transportent seulement des caisses arrivées par camionette et donc déjà égouttées. Ils ne font pas partie des compagnies de déchargeurs, ils sont indépendants, ce sont les 'garçons de fret' dont il a été question plus haut.

Ces baretinas ressemblent comme des soeurs à celles que portaient il y a encore deux ans les paludiers. Elles sont tout à fait semblables à celles qu'on peut voir sur la tête des déchargeurs des années quarante, la mode évolue peu dans le monde du travail. Les déchargeurs ont donc dû commencer avec ces mêmes chapeaux; mais, toujours en poursuivant nos observations à la criée, on remarque que ceux qui portent (sans le grand chapeau) des caisses déjà égouttées, ont toujours des marques sur les chemises à cause des gouttes tombées sur les bords de la baretina.

On peut aussi observer que certains 'moços de fret' transportent des caisses sans le grand chapeau et caparaçonnés de vêtements imperméables pour ne pas être détrempés par la saumure. Mais ces vêtements empêchent aussi la transpiration de s'évaporer et sont bien inconfortables, même s'il ne fait pas trop chaud. Que dire du travail qui s'effectue en été, parfois jusqu'à 5 ou 6 heures du soir!

Dans une carte postale datée 1912 on perçoit un déchargeur proche d'un bâteau; il est coiffé d'un chapeau à large bord mais sa forme n'est pas celle à laquelle on est accoutumé: les bords qui remontent paraissent verticaux et peu profonds. Ce n'est pas le même que celui du déchargeur actuel, c'est peut-être le témoin d'une forme antérieure qu'on ne peut plus rencontrer sur la criée. Une forme intermédiaire, intéressante pour comprendre l'évolution du chapeau.

Sur une photo datant de 1956 on voit décharger à la criée des "cabaços" - panniers a fond relativement arrondi; une espèce de pannier légèrement rectangulaire, dont tous les angles sont arrondis, car toutes les branches maîtresses partent d'un même point et s'ouvrent en éventail. Ces panniers ont du durer, mais je ne les trouve plus sur mes documents; j'ài placé un avec Miguel, en châtaigner, lorsque nous avons créé le Musée du Descarrigador.

C'est la dimension du panier qui donne la sienne au chapeau; d'ailleurs, nous avons encore trouvé des chapeaux de cette dimension installant un pour notre Musée. Sur une photo prise en 1946, l'envergure du chapeau à large bord est parfaitement fonctionnelle par rapport au pannier rond qu'il transporte. L'homme est vieux mais on le sent encore plein de vigueur; peut-être cette photo nous transmet à peu près le chapeau des années 1900.

Sur une autre photo faite vers les années 1935-1936 on voit transporter un pannier nouvelle manière en châtaigner, cubique, comme en utilisent encore maintenant les déchargeurs des fabriques de conserves. Ces paniers sont les mêmes que les précédents, même longueur, même largeur, la forme seule a changé. Le fond n'est plus courbe, forme qui entraîne l'eau vers le centre du chapeau, mais plat; l'eau tombe dans ce cas là où elle se trouve. Les chapeaux qui étaient adéquates pour les paniers précédents ne le sont plus pour ces derniers. Le chapeau devient alors plus évasé.

Ce sont ces chapeaux que nous retrouvons sur les photos de Jean Dieuzaide qui est allé au Portugal en 1954 et qui a fait plusieurs photos à Setubal, là où on déchargeait le poisson. -Ce sont les mêmes chapeaux et d'autres un peu plus larges qu'on trouve sur les photos d'un autre photographe, Robert Thuilliet (il visite Setubal à deux reprises, 1963 et 1965). - Et ce sont sensiblement les mêmes qu'on perçoit sur les photos de Jean-Yves Loirat qui visite Setubal en 1969 et 1970.

Mais déjà sur les photos de ces trois photographes, à côté des paniers traditionnels, apparaissent des caisses en bois dites 'portuguaises', qui gardent sensiblement la même largeur mais sont beaucoup plus longues que les "cabaços". Ce sont ces caisses qui étaient le contenant principal lors de mes premières photos à Setubal, dans l'aire de la criée et jusqu'en 1983. Elles sont encore en service, mais à partir de ce moment-là apparaissent sur l'aire de la crièe des caises plus larges dites espagnoles; leur fond est plus large d'une planche. Enfin, cette caisse est rapidement suivie par la caisse de plastique, différente de forme. Il y en avait de plus longues que larges mais il y avait aussi une caisse qui ressemble beaucoup aux caisses à bouteilles, percées de fentes sur leur fond et de tous les côtés. Ce sont les caisses "pommes d'arrosoir" qui inondent copieusement à chaque trajet.

Dans ces conditions on conçoit facilement que les déchargeurs aient éprouvé le besoin de "parapluies" de plus en plus vastes, jusqu'à la taille, larges, les chapeaux de fibre actuels. Ceux-ci, bien que le besoin s'en fasse sentir, ne peuvent guère s'élargir davantage, car les hommes se heurtent déjà l'avant-bras sur leur bord tant est grande leur envergure.

